

13

GRAFICA LUI WILLIAM BLAKE

Dan Grigorescu



CABINETUL DE STAMPE

13

*CABINETUL
DE
STAMPE*

GRAFICA LUI WILLIAM BLAKE

de
DAN GRIGORESCU

Fiecare generație și-a creat o imagine a lui Blake. Foarte rar s-a întâmplat ca, de-a lungul acestui secol și jumătate care a trecut de la moartea lui, contururile imaginilor să se suprapună, chiar dacă uneori unghiurile de perspectivă au coincis. Analiza critică le-a estompat adesea, sporind enigmele ce umbresc universul operei: sensurile misterioase ale versurilor și ale desenelor, aluziile nedesluite au devenit și mai absconse. Mai ales atunci când exegeza a operat asupra unor fragmente legate prea puțin între ele, încercând să justifice, astfel, interpretări diverse, unite de intenția proiectării unei viziuni ezoterice a unui iluminat trăind într-o lume febrilă, despărțită de orice intuiție a realului.

Pe de altă parte, glosarea ideilor lui filosofice și morale, a relațiilor lor cu direcțiile fundamentale ale mentalității vremii a condus la aglomerarea unor detalii care făceau ca simburile însuși al artei lui să devină și mai greu accesibil unei cercetări despovărate de prejudecăți. Simbolurile poeziei și ale picturii sale s-au transformat, la un moment dat, într-un sistem complicat, un sistem în sine, fără legătură cu ritmurile versurilor, cu regimul cromatic al desenelor, un sistem al abstracțiunilor.

Dificultățile întâmpinate de critică sînt înmulțite, se afirmă, de lipsa explicațiilor convingătoare pe care le-ar fi putut da biografia: ca și la Shakespeare, existența e aproape lipsită de relief și rare sînt împrejurările ce au destulă putere să releve cauzele și originile gândirii poetului și pictorului. Apoi, Blake era omul unei vremi de răscruce în care peisajul cultural se schimba foarte repede, cîteodată derutant, sub acțiunea unor tendințe potrivnice; o întrebare pe care și-au pus-o mai de curînd comentatorii e dacă nu cumva, în loc să reprezinte o desprindere de realitățile contemporane, opera lui reflectă tocmai dinamismul unor contradicții complexe și aparține, astfel, deopotrivă direcțiilor caracteristice culturii din două etape succesive ale istoriei engleze.

Romanticii, mai tineri cu toții decît Blake (care le-a supraviețuit, însă, celor din generația lui Byron și a lui Shelley), l-au proclamat a fi — dacă nu un învățător al lor — un predecesor. Și lor li se datorează, în bună parte, portretul pe care avea să-l preia critica modernă, ei au fost aceia care au pus de acord ideile lui Blake — chiar și atunci cînd ele erau modelate, evident, de influența secolului luminilor — cu propria doctrină estetică. În 1824, de pildă (cînd Blake se apropia de 70 de ani), Charles Lamb îi scria prietenului său, Bernard Barton, vorbindu-i despre cel care „i-a văzut aievea pe barzii velși adunați pe Muntele Snowdon, l-a văzut pe cel mai frumos, cel mai puternic și cel mai înspăimîntător dintre oameni — singurul rămas în viață după ce britonii au fost masacrați de romani: a pictat totul din memorie, cînd asupra cugetului său a pogorit aripa duhului profetic”¹. „Omul care a pictat după natură spiritele strămoșilor” a devenit, firesc,

„omul care a văzut sferele tainice ale spiritelor“. S-a ignorat cu intenție împrejurarea că el s-a format într-o vreme în care atmosfera intelectuală era dominată de ideile clasicizante ale doctorului Johnson și ecourile poeziei lui Pope erau încă foarte puternice și modelau structurile versului englez.

Dificultățile interpretării au fost sporite de faptul că lui Blake i-a lipsit o educație sistematică și că reperele care ar fi putut stabili tipologia raporturilor lui cu tradiția culturală engleză se deslușesc anevoie. Referirile sale la literatura epocilor mai vechi sînt, nu o dată, surprinzătoare și vădesc mai curînd o intuiție a valorilor decît rezultatele unei lecturi atente a operelor poetice: nu se pot identifica decît acele modele la care el a ajuns datorită unor preferințe afective. Citatele livrești, foarte numeroase, derutează și ele, pentru că motivul introducerii lor în text, relația cu ansamblul operei sale sînt adesea absconse; dar însăși orientarea spre anume scrieri poetice, aparținînd unui teritoriu clar delimitat al tradiției, dovedește că nu a fost pîndit — așa cum se întîmplă adesea — de primejdia eclectismului. Care au fost, deci, factorii care au contribuit la alegerea drumurilor parcurse de Blake? În ce măsură se poate vorbi despre unitatea viziunii poetice și picturale?

Poate că tocmai faptul atît de des evocat de biografi, acela asupra căruia ei au insistat ca și cum ar fi reprezentat încă o enigmă ce se adăuga altora numeroase ale existenței lui, și anume că — pînă la 14 ani — nu a mers niciodată la școală, explică tocmai coeziunea unei concepții asupra căreia nu s-au exercitat influențele ideilor recunoscute de învățămîntul englez al epocii. Așa încît Blake s-a apropiat de o lume neconformă cu concepțiile dominante la mijlocul veacului al XVIII-lea fără să se fi simțit un răzvrătit, fără să fi avut nevoia să se împotrivească vreunei înrîuriri pe care mentalitatea oficială ar fi vrut s-o exercite asupra cugetului său. Nu se va desluși în opera lui semnul unei atitudini care să anticipeze comportarea, felul de a fi al romanticilor: nonconformismul său a însemnat mai curînd ignorarea principiilor artistice general acceptate decît opoziția programatică față de ele.

A crescut într-o familie ale cărei convingeri swedenborgiene nu aveau nici un punct de contact cu principiile bisericii și ale religiei oficiale din Anglia. Lecturile lui din copilărie cuprindeau numeroase cărți despre gnosticism și druidism: unele dintre ele — simple povestiri pitorești, altele — afișînd un aer serios și savant. Din doctrinele gnostice ale secolelor I și al II-lea, îndeosebi de la Valentin din Egipt și de la Vasilide din Siria, pe care îi citea înainte de a fi împlinit 15 ani², a învățat că Dumnezeu suprem nu putea fi făptura pedepsitoare din textele biblice și că Spiritul Răzbunării, al justiției crude, Dumnezeu care le cere sacrificii credincioșilor e, deopotrivă cu diavolul, un spirit al răului. Amestecul religiilor orientale cu idei preluate de la stoici, de la filosofia lui Platon, dualismul Dumnezeu

(demiurg)-materie, ideea „emanației“, credința în mîntuire alcătuiau o imagine eclectică, încetșată pe care e foarte puțin probabil că băiețandru de 15 ani să o fi înțeles. Mai tîrziu, opera lui va demonstra că el reținuse mai ales aspectele pitorești, exterioare: „emanațiile“ vor fi reprezentate de forme cosmice feminine ale căror corespondente masculine vor fi „spectrele“, întrupări ale energiei universului, purtătoare ale sensului echilibrului atotcuprinzător.

Există dovezi sigure că Blake era familiarizat cu acea stranie mișcare din secolul al XVIII-lea care se numea „Renașterea celtică“ sau „druidică“, inițial o formă de afirmare a individualității străvechii istorii a Angliei. Vreme de mai bine de o jumătate de secol, alternînd studiile arheologice și etnografice solide cu fanteziile cele mai bizare, „Renașterea“ a avut meritul să atragă atenția asupra substratului pregermanic al civilizației engleze. Descrierii enigmaticului monument de la Stonehenge, publicată în 1740 de William Stukeley (unul dintre fondatorii „Societății de arheologie“), i-au urmat, printre altele, în 1774, *Un nou sistem al mitologiei antice* al lui Jacob Bryant — de la care Blake va împrumuta numele unor personaje ale poemelor sale —, în 1794 *Poeme, lirice și pastorale* ale lui Edward Williams și *Relicve muzicale și poetice ale barzilor velși* de Edward Jones, în 1804 *Studii celtice asupra originii, tradițiilor și limbii vechilor britoni* ale lui Edward Davies. Din toate acestea se putea afla că vechii locuitori ai Britaniei descindeau direct din Noe de la care ei învățaseră tradițiile cele mai pure ale credinței primordiale și limba sacră în care Adam vorbise creatorului său. Druizii fuseseră învățătorii lui Pitagora, care-i învățase, la rîndu-i, pe greci marile mistere ale universului³. Așa încît lui Blake i se părea cel mai limpede lucru din lume că Adam a fost druid și că grecii înșiși au fost, la începuturile istoriei lor, druizi; cînd, în poemele sale, Isus va păși pe iarba poienelor din Anglia, Blake va avea convingerea că relatează o întîmplare adevărată și nu va avea nici un moment intenția de a crea o alegorie. Ca și în poezia lui Emily Dickinson, peste un secol, imagistica lui va avea ceva din candoarea manuscriselor miniaturate din arta medievală.

S-a discutat mult, mai ales în secolul trecut, despre concepția lui Blake care nu se socotea a fi un poet sau un pictor, ci un vizionar căruia i se înfățișează lumi nevăzute, aflate dincolo de înțelegerea umană. Ceea ce e foarte adevărat, dar nu constituie deloc o excepție în epoca romantică ai cărei poeți vorbeau despre vis, asemenea lui Coleridge, că despre un teritoriu în care sufletul își află adevăratele înțelesuri și cuvintele posibil și imposibil își pierd orice valoare. Singura diferență esențială e că, indiferent la orice manifest doctrinar, eliberat de obsesia declarației de principii estetice, Blake a creat o artă ce exprimă mai amplu programul romantic.

„Cercetătorii poeziei romantice a naturii — s-a observat — au făcut mari eforturi să ne vorbească despre componentele filosofice ale acestei poezii: amalgamul specific de teologie deistă, fizică newtoniană și naturism panteistic care străbate din peisajele lui Wordsworth în perioada lui *Tintern Abbey*, teismul ce răsună în *Harpa eoliană* a lui Coleridge, conflictul dintre ateismul francez și idealismul platonician pe care nici în *Prometeu descătușat* Shelley nu a fost în stare să-l rezolve [...]. Am ținut seama, de asemenea, de «sensibilitatea» cititorilor romantici, diferită — potrivit unei interpretări convingătoare — de aceea a cititorului neoclasic⁴. Dar *sensibilitatea* începuse să se modifice încă din vremea lui Pope: cititorul neoclasic a fost acela care a descoperit și a receptat, plin de admirație, în versurile lui Thomson, Gray și Young, în romanele gotice semnele unei sensibilități pe care secolul următor va avea s-o numească „romantică“.

Englezii au rezistat ispitei „ruinurilor“ care i-a captivat pe pictorii Franței și Italiei din secolul al XVIII-lea. Secolul luminilor lega viziunea fragilității destinului uman de aceea a prăbușirii celui mai impunător, celui mai puternic imperiu cunoscut de istoria lumii — Imperiul roman. Vocația istoricilor — observă Starobinski — a fost adesea decisă de contemplarea vreunei ruine⁵. Gibson, contemporanul lui Blake, mărturisea: „Prima idee a *Declinului și prăbușirii Imperiului roman* mi-a străbătut cugetul pe când stăteam gânditor printre ruinele Capitoliului și îi ascultam pe cordelieri cîntînd vesperele în Templul lui Jupiter“. Înaintea lui, după el, „erudiții și arheologii secolului al XVIII-lea au întreat vestigiile, pentru a reconstrui o imagine verosimilă a trecutului“⁶. Visul halucinant al lui Piranesi însemna și pierderea sensului inițial al unei amintiri pe care constructorul de odinioară o credea veșnică și o încredințase, monumentală, pietrei.

Englezii au rezistat, deci, ispitei „ruinurilor“, pentru că trecutul lor îndepărtat nu le pune la îndemînă pilda unei civilizații dispărute care să îndemne la meditație asupra puterii nemăsurate a timpului. Ruinele se înfățișează desprinse de determinarea lor concretă. Ele vor corespunde într-o mai mare măsură contemplației estetice, atotcuprinzătoare, pe care, peste mai bine de un secol, o va comenta Simmel: „Farmecul ruinei — va scrie filosoful german — constă în faptul că ea înfățișează o operă umană, producînd impresia că e o operă a naturii [...]. Edificiul a fost construit într-un elan spre înalt al voinței umane; aspectul actual i-l dă forța mecanică a naturii ale cărei tendințe de degradare o trag în jos. Atîta vreme cît se poate vorbi de ruine și nu de bucăți de piatră, natura nu îngăduie ca opera să cadă în starea amorfă a materiei brute; s-a născut o formă nouă care, din punctul de vedere al naturii, e absolut semnificativă, comprehensibilă, diferențiată. Natura a făcut din opera de artă materie a creației sale, la fel cum odinioară arta s-a slujit de natură ca de un material care-i aparține“⁷.

În Anglia vremii lui Blake, ruinele îndeplineau o funcție diferită. Ele erau chemate să completeze un decor, să limiteze cu un ecran scenografic decorativ spațiul optic. Dar graficienii — îndeosebi graficienii cărților de versuri, pentru că ei se dovedeau cei mai inventivi în crearea noilor forme — nu urmăreau atât recuperarea unei stări de spirit melancolice, cât a unui *stil*, socotit de ei că ar corespunde neliniștii încercate de spiritul uman confruntat cu imaginea sfârșitului implacabil. Pentru că decorația integrată de ei în imaginea gravată e aceea a unor ogive gotice care, de pildă, într-un frontispiciu desenat de Richard Bentley pentru o ediție din 1751 a *Elegiei scrise într-un cimitir de țară* a lui Thomas Gray, deschide o poartă sumbră spre tărîmul morții. Tema cimitirului (și, mai ales, a cimitirului de țară) se ivește în conștiința europeană cam în aceeași vreme cu *Inchisorile* și cu *Ruinele* lui Piranesi: ea definește aceeași mișcare a întoarcerii imposibile, a nimicniciei individului în fața puterilor distrugătoare ale naturii.

Cînd, la sfîrșitul secolului, arhitecții înălțau turnuri de inspirație gotică, ei „ofereau un cadru în același timp legendar și colosal care i-ar putea inspira o exaltare permanentă; și știm, din strania povestire orientală care e *Vathek**, că, mai curînd decît o semnificație a pioșeniei, elanul vertical al construcției pseudogotice conține o valoare blasfematorie”⁸.

În 1771, cînd a fost trimis să învețe gravura la un vestit meșter al vremii, James Basire, Blake a trebuit, ca treaptă obligatorie a uceniciei lui, să facă desene după mormintele regale de la Westminster Abbey. Structurile arhitecturale și efigiile gotice aveau să joace un rol foarte însemnat în constituirea stilului său de mai târziu. Funcția primordială a *liniei* va fi înțeleasă și preluată de artistul adolescent care, și în desenele lui din anii maturității, va insista asupra unei tratări liniare a volumului, asupra unui contur limpede, în opoziție cu clarobscurul preferat de școala lui sir Joshua Reynolds. „Natura nu are contur, dar imaginație are”, va scrie el⁹. Linia fusese elementul fundamental al interpretărilor medievale, încă înainte de gotic: „linia e esență”, spunea un contemporan al lui Blake, Cecil Collins¹⁰. Concepție ce se împotrivea aparenței, accidentului și aspira să redescopere permanențele. La Westminster, Blake „recunoștea lucrarea unor artiști-meșteșugari, asemenea lui însuși, pentru care tot «ceea ce trăiește e sfînt»”¹¹, o lume care cuprindea o ierarhie unică de valori, cerul și pămîntul într-o viziune organic clădită dintr-o singură materie.

Primele lui poeme, *Schițe poetice*, au fost publicate cu sprijinul bănesc al unor prieteni; se pare că în casa acestora, a soților Mathew, el și-a recitat versurile

* Scrisă în franceză de William Beckford (1759—1844), strania povestire *Vathek* a fost tradusă în engleză în 1786 și a constituit una dintre operele care au prevestit romantismul.

(scrise, se spune, pe niște coli mari de hîrtie împodobite cu desene ciudate) și și-a cîntat cîntecele: pentru că tînărul poet și pictor era și compozitor dar, din refericire, melodiile lui nu au fost niciodată notate și, de aceea, s-au pierdut pentru totdeauna. Din cauza circumstanțelor în care au fost publicate cărțile lui (nu numai acestea din tinerețe, ci și cele de mai tîrziu) — cărți cu o admirabilă punere în pagină — ele au fost foarte costisitoare, apărute într-un tiraj mic, și de aceea greu accesibile. Pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului următor, cititorii englezi cunoșteau fragmente, uneori semnificative, alteori nu, ale unei opere complexe și erau obligați să accepte concluziile comentatorilor, fără să aibă posibilitatea formării unei păreri proprii.

Schițele poetice au apărut în 1783 și, imediat după aceea, *O insulă în lună*, o satiră purtînd o anume amprentă a saloanelor burgheziei londoneze din acea vreme, așa cum trebuie să fi fost și aceea din casa Mathew. Ceea ce frapează în descrierea întîlnirilor patronate de Mathew, de pictorul John Flaxman sau de Blake însuși e largă arie a subiectelor discutate aici, sub auspiciile zeului Febus, ales de amfitrioni ca patron și ocrotitor al saloanelor lor: „fizică, pictură, perspectivă, geometrie, geografie, astronomie, artă culinară, chimie, tactică, patologie, frazeologie, teologie, mitologie, osteologie, somatologie — pe scurt, toate artele și științele care îl împodobeau pe zeu asemenea mărgelilor înșirate în jurul grumazului său”¹².

Prietenii lui Blake din acea vreme își vor aminti că tînărul poet „era în stare să spună lucruri interesante aproape despre orice, pentru că îi plăcea să citească enorm și nimic nu i se părea că ar fi nefolositor cugetului său”¹³. Știa, e adevărat, cam puțină latină și greacă; dar citea cu ușurință cărți franțuzești și, mai tîrziu, va învăța italiană. Tocmai pentru că era un autodidact, trebuia să meargă direct la surse, nu i se ofereau — ca altor tineri din generația lui — concluziile bine rînduite de vreun dascăl învățat.

Printre personajele *Insulei în lună* — cele mai multe, desigur, inspirate de cunoștințele lui din acea vreme — o semnificație aparte are Sipsop-pitagoreicul, al cărui model e, fără îndoială, Thomas Taylor, căruia i se mai spunea „platonicianul”, pentru că tradusese în englezește dialogurile filosofului grec. „Păgînul englez”, cum îl numeau adversarii, era un excelent cunoscător al culturii antice și un entuziast admirator al artei grecești. De la el și de la John Flaxman învățase Blake că formele vaselor vechi sînt semne neîntrecute ale desăvîrșirii; la îndemnul lor va copia detalii ale unui vas etrusc pentru Erasmus Darwin, al cărui poem, *Grădina Botanică*, exprima părerea, foarte răspîndită pe atunci, că emblemele reprezentate pe vas erau inspirate de marile mistere eleusine. Blake

se relevă a fi fost unul dintre cei mai statornici participanți la mișcarea cunoscută în istoria culturală a Angliei sub numele de „Renaștere grecească”, împrejurare rareori luată în seamă de interpretările înclinate să-i pună opera exclusiv în relație cu ideile romantismului. Fără îndoială, el nu a avut un rol comparabil cu acela al lui Flaxman, ilustrator al lui Homer și al altor poeți greci, sau al lui Taylor care predica o întoarcere la politeismul lumii antice și o organizare a statului care să urmeze modelul recomandat de Platon.

Influenței lui Taylor îi vor datora Coleridge, Shelley și Blake însuși redescoperirea mitologiei eline. „Blake a învățat de la Taylor filosofia lui Platon și a urmașilor acestuia și, în același timp, folosirea adecvată a discursului simbolic al mitologiei”¹⁴. Limbajul simbolic e ceea ce numește Northrop Frye „știința imaginației”: pentru poeții și pictorii epocii luminilor, ea era la fel de strictă ca și structurile gramaticale. Taylor a fost, așa cum îl va socoti Emerson, „personalitatea care i-a influențat cel mai adânc pe poeți, în întregul secol care trecuse de la Milton”¹⁵.

Scriitorii perioadei „augustane” (prin care se înțelege, în general, prima jumătate a secolului al XVIII-lea) deslușeau mai puțin sensurile culturii antice decât le vor desluși romanticii: pentru ei, miturile erau doar surse de inspirație ale ornamentelor care le împodobeau versurile, în vreme ce romanticii proiectau imaginea zeilor întorși din legendă la viață, întrupări ale esenței fanteziei creatoare, ale doctrinelor filosofice proclamate de poezia lor. Blake a fost cel dintâi poet în opera căruia influența lui Taylor se deslușește limpede, cel dintâi care i-a citit scrierile cu suficientă atenție pentru a trece dincolo de aparențele decorative ale mitologiei antice, de recuzita scenografică preluată de contemporanii săi.

În 1787 (William Blake avea atunci 30 de ani), Taylor publică traducerea tratatului *Despre frumos* al lui Plotin și a *Imnurilor lui Orfeu*, urmate de un eseu privitor la teologia orfică. De acum înainte, opera lui, dedicată revelării gândirii din Grecia antică, se va împlini, impunătoare, într-un ritm de-a dreptul uimitor: la intervale de câțiva ani, el va publica tălmăcirea *Comentariilor* lui Proclus la Euclid (în același volum cu un amplu eseu, *Asupra reclădirii teologiei platoniciene*, eseu în care e inclusă și o traducere integrală a unei opere originale a lui Porfirios, discipol și editor al lui Plotin), apoi scrierea lui cea mai influentă, *Disertație asupra misterelelor eleusine și bahice*, retipărită apoi de mai multe ori, pînă tîrziu după moartea sa. Scrierile neoplatonicilor sînt publicate de Taylor de-a lungul ultimului deceniu al secolului, întotdeauna însoțite de comentarii și de note ale traducătorului care voia să le transforme într-o „călăuză a folosirii mitologiei de către poeți”. Lui Taylor i-a datorat Blake însușirea doctrinei neoplatonice — asupra căreia el insista în glosele la propriile traduceri —, doctrină ce susținea existența a

„patru nivele” ale discursului mitologic. La Blake și la romanticii mai tineri decât el, „cele patru nivele” îndeplineau funcția unei „analogii divine” a acțiunilor umane cu lumea aflată dincolo de cunoaștere.

Dar Blake prelua într-un chip foarte personal de la Taylor ideile lui Plotin. El nu pare a-și fi însușit substanța filosofică însăși, ci elementele care acceptă materializarea picturală; cînd va rosti, de pildă, cuvîntul *emanație* (a cărui obîrșie trebuie stabilită, desigur, în textele neoplatoniciene cunoscute de el prin mijlocul tălmăcirilor lui Taylor), el nu se va referi neapărat la o manifestare nevăzută a „ființei supreme”, ci la un fel de flacără pe care pare să o absoarbă, strălucind, eterul.

Sufletele „coboară”, se mișcă neconținut între o lume eternă și una temporală; „somnul” conștiinței muritorilor în „peștera acestei lumi” sînt imagini împrumutate de la neoplatonici. Dar miturile preluate din traduceriile lui Taylor își păstrează o incontestabilă calitate palpabilă, ele nu par învăluite în ceața interpretărilor care le estompează și le cufundă într-o umbră unde se prefac ele înseși în umbre nedeslușite. Limbajul simbolic al neoplatonicienilor e introdus pentru reprezentarea unor mituri care devin întîmplări ale existenței unor oameni obișnuiți, într-un univers familiar. Într-un poem cum e *Fetița pierdută* s-au recunoscut fără dificultate elementele misterelor din Eleusis: dar ele nu scot acțiunea poemului din sfera perceptibilului, ci o fac să devină pe deplin vizibilă și inteligibilă. Povestea lui Demeter și a Proserpinei e structurată strict în simboluri coerente.

Blake era un vizionar, viziunile lui se proiectează în forme tradiționale: dar, ca și la Dante, ele interpretează, înainte de orice, mișcările universului interior al poetului, întrebările, incertitudinile, aspirațiile lui la cunoașterea întregului, deopotrivă a lucrurilor vizibile și a celor ascunse privirilor omului. Doctrina plotiniană nu se despărțea la el de orice sens moral: depășirea lumii sensibile, teritoriu al pluralității — deci al imperfecțiunii — coincide cu înălțarea la nivelul sufletului (unde pluralitatea și imperfecțiunea rezistă), apoi la acela al inteligenței, mai presus decât ipostazele trupului și ale sufletului. De aici izvorăsc ideile, cea mai înaltă dintre ele fiind aceea a Binelui.

Sînt concepțiile unui poet și ale unui pictor și ele nu pot fi interpretate riguros ca părți ale unui sistem filosofic. Cu atît mai puțin cu cît — deși elementele platoniciene vor marca, aproape fără întrerupere, opera lui Blake — decorurile între care se desfășoară acțiunea dramelor consemnate de ea se vor schimba radical. le vor lua locul teme și simbolurile mitologiei biblice, al căror sens va fi mai puțin limpede și va defini o gîndire mai eclectică. Întoarcerile spre reperele din anii începuturilor nu vor fi convingătoare: aproape de sfîrșitul carierei, de pildă,

el va picta o scenă, *Ciclul vieții omului sau Marca Timpului și Spațiilor* (al cărei titlu complicat i-a fost dat de comentatori, artistul neavînd intenția de a-l numi în vreun fel), de fapt o minuțioasă ilustrare a *Peșterii nimfelor* a neoplatonicianului Porfirios din Tyr, una dintre primele traduceri ale lui Taylor. Exemplul e, însă, izolat și poate fi înțeles ca o reminiscență din tinerețe a unui artist care se afla înconjurat acum de simbolurile unei alte lumi.

Blake s-a căsătorit în 1782 și s-a mutat în centrul Londrei, pe strada unde locuiau Reynolds, Hogarth și prietenul său, Flaxman. După doi ani, neputînd face față cheltuielilor, s-a întors în casa modestă de la periferie, lângă prăvălia de galanterie a tatălui său. Peisajul care i se întindea dinaintea privirii se va regăsi adesea în desenele și în poemele lui: pajiști umbrite de ulmi, iazuri înconjurată de trestii, lanuri de secară coborînd spre malurile Tamisei... De partea cealaltă, însă, cartierul plebeian Battersea își arăta casele sărace, multe dintre ele adevărate colibe. Londra, care va fi pentru el deopotrivă Orașul ceresc și Pandemoniul, va desena cadrul viziunilor sale profetice. „Oraș întunecat“ pe zidurile căruia „singele oamenilor se scurge, amenințător“, dar care se oprește pe neașteptate în țărîmura Riului Vieții — nume simbolic luat de multe ori de Tamisa în versurile lui. „Londra, cea cu împătrită putere spirituală“, centru tainic al „destinului Uriașului Albion“, e — la obîrșie — orașul știut de el atît de bine, cel care citeodată abia se zărea prin aburii infernali dar deasupra căruia cerul era atît de aproape, încît putea fi atins cu mîna.

„Blake cunoștea fiecare pulsație a imensei inimi a orașului, centrul vital al Angliei, al unei Anglii din anii puterii sale încă în creștere, ai unei puteri teribile a mașinii al cărei cancer avea să se disemineze în chip fatal pe trupul și în sufletul Uriașului Albion, pe măsură ce secolul al XIX-lea va înainta“¹⁶.

În Battersea își cunoscuse viitoarea soție, fiica analfabetă a unui zarzavagiu. Locul pașnicilor priveliști din vremea lui Blake, cu lebede plutind, albe, printre luntrile pescarilor, l-au luat între timp sumbrele docuri și coșuri de fabrică: pe un mic promontoriu a rămas doar biserica în care s-au cununat William și Catherine Blake. Și, în biserică, o fereastră pictată chiar de preotul a cărui semnătură a pecetluit căsătoria tînărului artist cu soția cea mai răbdătoare, mai credincioasă, mai încrezătoare în menirea soțului ei din cîte cunoaște istoria literară a Angliei.

Psihologia scriitorilor englezi care au trăit la marginile marilor orașe, acolo de unde începeau largile priveliști rurale, se definește într-un chip foarte specific: ei se vor întoarce spre imaginile satului ca spre acelea ale unui Eden al copilăriei, pierdut pentru totdeauna. Peisajul rustic, scenele pastorale vor echivala pentru ei cu înțelesurile cele mai coplesitoare ale tinereții. Satul englezesc al veacului

al XVIII-lea, va rămîne, cu o candoare imaculată, în picturile contemporanilor lui Blake, deopotrivă ale acelor din generația lui Stubbs și Gainsborough, ale celor mai tineri, Constable și Turner, ale elevilor lui, Palmer, Calvert și Linnell, ca un peisaj imaginar al Paradisului pe care Anglia era pe cale să-l piardă. *Anotimpurile* lui Thomson, *Îndatorirea* lui Cowper, *Preludiul* lui Wordsworth, versurile lui John Clare sînt proiecții ale unei fantezii poetice care transforma natura într-un spațiu familiar, „un adevărat cămin prietenos al sufletului”.

Blake a fost, poate, singurul dintre toți pentru care natura nu era un paradis în sine, ci numai „oglindea ce cuprinde chipul unor stări ale spiritului”. Și el credea, firește, că lumea pastorală e imaginea vieții fericite, „armonia dintre firea lăuntrică a omului și natura ce-l înconjoară de pretutindeni aflîndu-și desăvîrșirea în înfățișările felurite ale trudei plugarului, în gestul măreț cu care își ară și își seamănă ogorul, culegîndu-i apoi roadele”¹⁷. Lumea rustică a lui Blake, așa cum apare în *Cîntecele inocenței*, în *Cartea lui Thel* sau în xilogravurile care ilustrează o traducere contemporană a *Bucolicelor* lui Virgiliu reprezintă, de fapt, întîlnirea dintre peisajul natural, observat în detaliu, și universul interior, învăluit într-o lumină generoasă, aceeași lumină aurie și misterioasă care învăluisese, cu un secol înainte, cîmpurile cu griu deslușite în viziunile lui Thomas Traherne și copacul pe care Wordsworth îl vedea acum stînd singuratic, împlîntat în centrul paradisului pierdut pe veci al copilăriei sale.

În „întunecatele fabrici ale Satanei”, Blake descoperea întruparea unei filosofii inumane, potrivnice „Dumnezeului lăuntric” al imaginației. Priveliștile amenințătoare dominate de siluetele întunecate ale industriei, i se părea că reflectă „Spiritul Urîtului”; cu toate acestea, ele nu puteau anihila „Spiritul Umanității” care se manifesta în munca tuturor celor din fabrici, la fel de plină de frumusețe ca și a acelor care trăiau „lîngă izvoarele paradisului” de pe cîmpiile cu grîne.

În atelierul lui Basire, ceva mai tîrziu la Academia Regală de Arte, el a învățat gravura ca pe un meșteșug, nu neapărat ca pe un mod de a „crea artă”: era un mijloc de existență, o meserie întru nimic diferită de aceea a muncitorilor din fabrici, a plugarilor sau a păstorilor ce veneau cu turmele pînă în marginea Londrei. De aceea, chiar și atunci cînd va fi recunoscut ca poet și ca artist, cînd viziunile sale vor proiecta stranii mitologii ale unor lumi de dincolo de hotarele vizibilului, el nu va înceta să se socotească „un muncitor” și să împărtășească în chip firesc soarta semenilor lui.

Încă înainte de a deveni ucenic al vestitului Basire, cînd învăța la o modestă școală de desen, cea a lui Pars, se deprinsese să scotocească prin maldărele de gravuri din prăvăliile de pe ulițele de pe lîngă Oxford Street și Tottenham Court Road; își cheltuia banii mai ales pe opere ale italienilor, dar nu cred că s-ar putea stabili

aici vreo afinitate cu o anumită direcție a artei universale: italienii epocii Renașterii erau priviți de el ca niște modele desăvârșite ale artei și nici răsturnările de perspectivă produse de romantism nu vor determina o modificare a acestei judecăți de valoare. Târziu, abia în cea de-a doua jumătate a veacului, prerafaclii vor contesta o tradiție culturală care dăduse, vreme îndelungată, înțeles istoriei artei în Anglia.

Imaginea artistului refugiat într-o lume a viziunilor profetice, indiferent la evenimentele din imediata lui apropiere, acreditată de-a lungul secolului trecut, e neadevărată. În primul rând, pentru că Blake a rămas întreaga viață un sărman meșteșugar care a muncit să-și câștige existența: ori de câte ori soția lui nu mai avea bani să plătească cheltuielile casei, îi punea dinainte, la cină, o farfurie goală, lără să rostească nici un cuvânt. Și atunci, el se întorcea încruntat la umila muncă de gravor care desena modele de ornamente pentru castroanele de supă și pentru talerele produse de o fabrică din apropiere (o bună parte din aceste desene se păstrează în cabinetele de stampe ale bibliotecilor și muzeelor englezești).

Prieten cu unii dintre cei mai de seamă artiști ai vremii — Fuseli, Flaxman și, mai târziu, cu alte personalități ale vieții culturale londoneze din cercurile formate în jurul lui Coleridge și al lui Wordsworth, — Blake cunoștea foarte bine realitățile Angliei contemporane. Le cunoștea mai bine decât alții, pentru că era familiarizat și cu existența din cartierele sărace ale muncitorilor din fabrici și din docuri. „Avem dreptul să regretăm că Blake nu a avut posibilitatea să se dedice întru totul creației de pictor și de poet; el însuși a avut un violent sentiment de frustrare în această privință, a fost îndurerat și indignat de sărăcia pe care o îndura, de lipsa de considerație a contemporanilor. Dar câștigul s-ar putea să fie la fel de mare ca și pierderea: Blake a trăit, din punct de vedere atât geografic cât și social, în centrul Angliei”¹³.

În tinerețe a fost un republican, entuziast partizan al ideilor Revoluției Franceze: se spune că el l-ar fi ajutat pe Tom Paine să fugă în Franța, în 1792, când pamfletele lui au fost declarate că ar constitui atentate la siguranța statului englez. Spre sfârșitul vieții, devenise unul dintre reprezentanții gândirii politice platoniciene și autoritatea lui era, nu o dată, invocată în polemicile vremii. Blake a fost cu adevărat un „profet al Angliei”, așa cum îi spuneau elevii săi: opera lui lasă să se deslușească semnele unei vremi agitate și contradictorii, amplificându-le și transmițându-le tensiunea tragică a propriei existențe. Existența unui om care trăise la întâlnirea unor lumi: între lumea artiștilor și a meșteșugarilor, între cîmpiile bucolice și civilizația citadină, între Anglia rurală a secolului al XVIII-lea și Anglia industrializată a veacului următor. Un profet ale cărui viziuni nu au

fost transmise de o iluminare interioară, ci erau tălmăcirii ale unei cunoașteri directe a celor mai semnificative evenimente din istoria țării și a epocii sale.

Un element care a fost pus în lumină abia pe la începutul secolului nostru e relația viziunilor lui Blake cu interpretările de obârșie populară. Curînd după căsătorie, de pildă, el a trăit o întâmplare care l-a afectat profund, avînd să-i înrîurească multă vreme gîndurile și comportarea. Fratele său mai mic, Robert, a sosit în casa tinerei perechi, unde a devenit ucenicul lui William; băiețandru era foarte înzestrat (un timp, desenele lui au fost confundate cu cele ale fratelui mai vîrstnic). Peste un an sau doi, Robert a murit, cu toate îngrijirile pline de devotament ale lui William: în clipa morții, lui Blake i s-a părut că zărește sufletul băiatului urcînd prin tavan, „îndreptîndu-se spre cer, bătînd fericit din palme”. Viziunea era preluată întocmai dintr-o descriere a morții unui copil într-o poveste, *Orfanul urgisit*, care circula în secolul al XVIII-lea în satele comitatelor Kent și Sussex, în apropierea Londrei¹⁹.

Blake va pretinde după aceea că Robert i s-a arătat de multe ori și că i-a condus mîna ajutîndu-l să deseneze ilustrațiile poemelor sale. Fabulațiile acestea nu se cuvin privite cu severitatea pe care au dovedit-o unii comentatori din secolul al XIX-lea, partizani ai doctrinelor pozitivistice; ele sînt semne ale unei exaltări romantice comune multor poeți ai începutului de secol. Într-o atmosferă îmbibată de cețurile stranii ale romanelor gotice și ale poemelor puse, fals, pe seama miticului Ossian, naiva mistificare a lui Blake nu reprezintă o excepție. Pentru romantici, ținuturile visului erau cele în care se crea arta cea mai pură; pentru că ele îl legau pe poet de universul aflat dincolo de palpabilul cotidian: Coleridge va pretinde, se știe, că un poem al său fusese compus în vis, iar gravurile lui Piranesi, intitulate *Visuri*, „reproduceau — ni se spune — spectacolul propriilor vedenii în timpul unei febre delirante”²⁰.

În vis, spațiul se modifică, raporturile obligatorii cu modelul uman sînt desființate, viziunile piranesiene proiectează un univers incert, unde perspectivele se răstoarnă. Thomas de Quincey, Coleridge, Musset, Hugo, Gautier regăseau în halucinațiile italianului o anxietate prevestitoare a sentimentului romantic. Nu acesta e, totuși, cazul gravurilor lui Blake: poemele sale ilustrate — „cele mai remarcabile cărți care au fost create în Anglia de la manuscrisele miniate din Evul Mediu”²¹ aparținînd unei tradiții care se întemeiasc încă din vremea celor dintîi tipărituri, ale lui Caxton, la sfîrșitul secolului al XV-lea — reluau imagistica medievală și renascentistă a ilustrațiilor englezești. Punerea în pagină, raporturile textului cu desenul (colorat de mîna de Blake sau de soția lui), meșteșugul gravării plăcii, forma literei — desenată tot de mîna — alcătuiesc o unitate de concepție care își relevă originea în vechile cărți.

Gravurile — pe care susținea că le-ar fi creat sub îndrumarea propriului său frate — sînt, ca și o bună parte a versurilor lui, un reflex al goticului britanic, mai ales al celui din sudul Angliei. Pasajele obscure nu sînt o consecință a adaosurilor, a ornamentului baroc, luxuriant, ci a „eliminării unor verigi din lanțul semnificațiilor”²², ca să folosim cuvintele lui T.S. Eliot. Nici poemul, nici ilustrația „nu au fost create din dorința de a realiza incoerența sau criptograma”²³: fantezia lui are o organizare lăuntrică strictă și „logica imaginației”, pe care o relevă aproape toți comentatorii recenți ai lui Blake, acționează la fel de hotărîtor ca și o „logică a conceptelor”, obișnuită în poezia engleză a secolului al XVIII-lea.

Blake anunța triumful unei concepții literare, al unui mod de a înțelege țelul însuși al vieții, care va constitui substanța sistemului de valori al romantismului. „Actul creației — va scrie Northrop Frye într-un studiu consacrat poetului — nu înseamnă să produci *ceva* din nimic, ci actul de a pune în libertate ceea ce avem”²⁴. Așa l-a înțeles Blake, așa se va defini și în cuprinsul întregii literaturi romantice. Dacă există un „schematism” al *Cărților profetice* ale lui Blake, spune Frye, acesta e „schematismul” poeziei înseși care aspiră să se integreze într-un sistem specific, al *gîndirii poetice*, diferit de acela al gîndirii obișnuite²⁵.

La fel ca și versurile poemelor, imaginile urmăresc să obțină efectul prin *comprimarea* sensurilor. De factură narativă mai puțin evidentă decît poemele, desenele lui Blake renunță la „expoziția” tradițională, aceea care, la Botticelli sau la Piranesi, de pildă, îngăduia înfățișarea simultană a personajelor în diferite momente ale evoluției lor: privitorul reconstitua un itinerar prin raportarea la reperele fixate de eroii povestirii (Dante și Virgiliu parcurg, potrivit procedeelelor medievale, în același desen botticellian, mai multe etape ale călătoriei lor prin tărîmurile subpămîntene). La Blake, întregul drum se concentrează într-un singur punct focal și privitorul trebuie să îl refacă bizuindu-se numai pe propria intuiție.

Ceea ce s-a spus despre poezia lui e adevărat și pentru desene: „tema predominantă, aproape unică, e aceea a sentimentelor unui suflet pasionat, de copil”²⁶. Tonul e, și aici, de o emoționantă simplitate, dar emoțiile au o intensitate care poate umbri, e adevărat, claritatea expresiei. Indiferent dacă subiectul e — ca și în *Schițele poetice* sau în *Cîntecele inocenței* — dragostea și bucuria simplă a întîlnirii cu lumea reală, sau — în *Cîntecele Experienței* — răzvrătirea împotriva unei realități în care domnește răul. „Universul e văzut cu ochii unui copil, intuit prin simțurile sale, cumpănit de inima lui; și acest copil e simbolul celor mai delicate și mai îndrăznețe intuiții ale cugetului omenesc, întocmai asemenea sufletului unui țăran în acele momente de sobră exaltare care vor fi pentru Wordsworth însăși sursa și substanța interioară a poeziei”²⁷.

Elementele romantice alcătuiesc armătura acestei construcții poetice: „sensul miracolului, contemplarea naturii cu ochi inocenți, o relație strinsă cu formele existenței aflate departe de limitele înțelegerii noastre”²⁸. Ceea ce nu echivalează, însă, cu o atmosferă de spaimă, de coșmar: poemele — și, deopotrivă, desenele care le însoțesc — sînt evocări ale unei copilării pierdute pentru totdeauna. (E, însă, adevărat că Blake nu s-a despărțit niciodată de copilărie, că reacțiile lui erau bruște și imprevizibile, de copil: cum altfel s-ar putea explica aversiunea pe care a păstrat-o întreaga viață față de Joshua Reynolds, bătrînul maestru de la Academia Regală de Arte, care îl admira, dar a cutezat să-i dea — pare-se cu multă discreție — cîteva sfaturi, și de aceea Blake l-a sortit pe vecie cercului celui mai de jos al infernului său?).

În 1789, Blake scrie poemul *Tiriël* (tipărit abia în 1874), al cărui erou e un personaj întunecat: tonul, însă, e mai curînd jovial și candid, ca într-o poveste pentru copii. Misterul ce plutește deasupra acțiunii fantastice e o naivă proiecție a desenelor medievale cu uriași, cu făpturi ciudate, împerecheri de jivine ce coborau în bestiariile gotice din îndepărtata lume a fabulelor orientale. I-a urmat, tot în 1789, *Canta lui Thel*, cu o imagistică idilică, amestec de candoare și de livresc, în spiritul „Ossianului” lui Macpherson. Poemul anticipa nostalgia copilăriei din *Cîntecul inocenței*.

Acestei perioade îi aparțin curioasele alcătuiuri de aforisme, una dintre ele intitulată *Toate religiile sînt una singură*, celelalte două, sub un singur titlu *Nu există religie naturală*. Citite cu luare-aminte, ele se descoperă a fi comentarii sceptice, din perspectiva filosofiei „bunului simț” a lui Paine, a prejudecăților religioase. Influența lui Paine e și mai evidentă în *Revoluția franceză, poem în șapte cărți* („tipărit în 1791”), din care nu a rămas, însă, decît un singur exemplar, probabil o corectură. Poate, s-a presupus²⁹, restul a fost distrus de autor, subiectul fiind deosebit de primejdios în acea vreme de violentă opoziție a oficialității engleze față de ideile revoluționare.

Tot atunci (unii propun anul 1790, alții 1793), a fost compus cel mai reprezentativ poem al lui de tinerețe: *Nunta cerului cu iadul*, subintitulat *Un cîntec de libertate*. Un poem liric nerimat, urmat de aforisme în proză, abundă în paradoxuri iconoclaste. E, desigur, cel dintîi econ notabil al lecturilor din gnostici ale lui Blake: dualismul Rău/Bine e interpretat în sensul că Răul e opera bisericii, iar Binele a Spiritului Creator care se manifestă în eugetul omenească liber și în lucrarea lui. În ceea ce privește „Capriciile memorabile” incluse în poem, ele sînt o parodie a „Relațiilor memorabile” ale lui Swedenborg: tînărul Blake nu accepta ideile misticismului swedenborgian care erau atît de răspîndite în

Anglia ultimelor decenii ale veacului al XVIII-lea și toate încercările (deloc puține) de a-l apropia de concepțiile filosofului suedez ar trebui confruntate cu umoristica lui interpretare din *Cartea lui Thel*.

Se înțelege, ar fi la fel de neadevărată concluzia potrivit căreia Blake ar fi un adversar al misticismului de orice fel: dar el milita pentru un dualism în care Dumnezeuului pedepsei și al răzbunării i se opunea spiritul uman; religia, pe care el o vedea ca pe un cod al legilor menite să-l reducă pe om la obediență și umilință, nu îndemna la săvârșirea cu adevărat a Binelui: pentru că, își încheia el raționamentul, un Rău activ e de preferat unui Bine inert. Dragostea unită cu Energia e „nunta Cerului cu Iadul“.

Curînd după ce a terminat compunerea *Nunții*, Blake s-a mutat la Lambeth, un sat din marginea de nord a Londrei, într-o casă înconjurată de o mare grădină cu viță de vie. Își petrecea ore întregi privind și redesenînd frunzele cu creștături adînci, cîrceii care se înfășurau în jurul aracilor. De acum înainte, motivul ornamental provenind din stilizarea lineară a viței va apărea în desenele lui, umplînd spațiul liber din marginea unei pagini, continuînd un vers al *Cărților profetice* și descumpănind compoziția grafică a tipăriturii: ornamentica lui nu era doar o reinterpretație a unor teme preluate din vechile cărți, ci introducea elemente ale lumii imediate, impresii îndelung comentate în gravurile lui.

Anii petrecuți la Lambeth au fost, poate, cei mai fericiți din viața lui Blake; „frumosul Lambeth“ e adesea pomenit în *Cărțile profetice*, „un bob de nisip pe care Satan nu îl poate găsi“, un colț pașnic unde artistul și soția lui trăiau netulburați, departe încă de amenințarea sărăciei și a însingurării care avea să pîndească ultimii ani ai lui Blake. Aici el a scris și a gravat în 1793 ilustrațiile pentru *Viziunile fiicelor Albionului*, o pledoarie pătimașă pentru libertatea totală a individului. Și, tot în același an, *America, o prorocie* în care își proclama încrederea în libertate și în revoluție, tema poemului fiind războiul pentru independență al Americii.

În cărțile din 1793 se conturează pentru întîia dată panteonul fantasticei mitologii a lui Blake: „Orc-cel-Roșu“, spiritul încătușat al energiei, „Vala“, neîndurătoarea zeiță a naturii, „Urthona“, spiritul prorociei, „Oothoon“ și „fiicele Albionului“, nimfe, nu ale izvoarelor și pădurilor, ci ale războaielor de țesut și ale fabricilor, torturate de mașinăriile industriei. De aici înainte, zeitățile Cerului, Infernului și Pămîntului lui Blake vor apărea mereu în cărțile sale și vor căpăta chip în desene. Reprezentările grafice vor fi întotdeauna mai clare, implicațiile simbolice mai complexe decît versurile. Textul și desenul acționează ca niște elemente contrapunctice: artistul creează semnificații vizuale care nu se limitează

la simpla ilustrare a versului — „ilustrații care nu ilustrează”³⁰, cum au fost numite: „Eternul copil” Orc; Los — „Apollo al cuptoarelor din fabrici”, zeu al poeziei; Urizen — neliniștitul zeu al cunoașterii raționale, cu grelele lui căști legate în aramă și cu pana de fier care scrie pentru veșnicie destinele oamenilor; Enitharmon — muza poeziei, dând formă, la războiul de țesut, ideilor creatoare ale lui Los; Tharmas — „sălbaticul demon al apelor”, zeitate a vieții senzoriale și al întrupărilor naturii; Enion — „pământul-mamă”, când încovoiată de ani, singură în preajma mormintelor celor pieriți de mult, când luînd chipul unui copil care zburdă în grădina dragostei.

În secolul trecut, devenise un loc comun afirmația că toate aceste zeități cu nume stranii, nenumărații lor „fii” și „fiice”, întreaga mitologie a lui Blake sînt doar proiecții ale unei fantezii care răstoarnă relațiile logice între lucruri. Cercetările recente de antropologie au stabilit că viziunea artistului se integra într-un simbolism arhetipal ale cărui origini sînt britone și anglo-saxone. În același timp, însă, zeii lui Blake aparțin lumii moderne; portretul lor e luminat de ideile raționalismului lui Bacon, Newton, Locke, de reflexele sumbre ale revoluției industriale.

Viziunile lui au fost, însă, înțelese mai puțin de contemporani decît în secolul al XX-lea: lumea lui a părut confuză, incoerentă, profețiile lui erau niște cărți zăvorâte și numai comentatorii cărora le-au stat la îndemînă metodele moderne ale psihologiei au izbutit să le descifreze. Între artist și publicul din primele decenii ale veacului trecut au fost puține punți de comunicare. Desenele și poemele lui erau privite ca o operă în care se reflectă un irecuperabil dezechilibru mental. Blake nu s-a împăcat niciodată cu destinul însinguratului și nici nu a înțeles de ce sînt socotite enigmatice lucrurile care lui i se păreau atît de clare. „Adevărul — spunea cu tristețe, referindu-se la propria operă — nu are nici o valoare dacă nu e înțeles și dacă nimeni nu crede în el”.

Cărțile nu i-au adus, se știe, nici cîștig material, nici reputație literară. Era, de multe ori, obligat să graveze desenele lipsite de har ale unor artiști pe care, însă, contemporanii le admirau. Cîteodată își pierdeă exemplara răbdare. Un admirator generos, William Hayley, vrînd să-l ajute, s-a purtat în așa fel încît a reușit să-l exaspereze. Hayley era un om cumsecade, dar un poet deplorabil: „toate sînt bune la el, afară de versuri”, a spus odată Southey. La sugestia lui Flaxman, i-a comandat lui Blake un portret al lui Cowper, poetul a cărui biografie o scrisese prin 1802 sau în 1803. După aceea, s-a gîndit să-l ajute mai mult și i-a comandat și ilustrații la propriile versuri. Blake, aflat atunci la Felpham, un sat pe țărmul mării, în Sussex, nu departe de conacul lui Hayley, lucra la desăvîrșirea marilor poeme profetice, *Milton* și *Ierusalim*, care aveau să apară

ilustrate și tipărite de mână. A trebuit să se întrerupă și să deseneze ilustrațiile la versurile insipide ale protectorului său și să-i asculte sfaturile, părerile despre poezie și, în general, despre viață (într-o seară, de pildă, socotind că în cultura prietenului său sînt lacune grave, i-a citit lungi pasaje din *Iliada* în traducerea lui Pope, ceea ce l-a iritat nespus pe artist). Dar pe Blake l-au înfuriat mai ales încercările lui Hayley de a o convinge pe devotata doamnă Blake că soțul ei „trebuie învățat să vadă lucrurile într-un chip mai rațional”. Bunăvoința protectorului devenise insuportabilă: soții Blake nu au mai îndurat-o și s-au întors la Londra, unde îi aștepta sărăcia.

Episodul e semnificativ pentru lipsa de înțelegere de care făceau dovadă chiar și unii dintre cei mai bine intenționați prieteni ai artistului, de singurătatea în care trăia el de fapt. Cei trei ani petrecuți la Felpham nu au fost, însă, lipsiți de orice bucurii: în fața casei se întindea marea în mișcarea neconținută a căreia Blake descoperea incomparabile efecte de lumină și care i se părea că atinge, la marginile ei, lumea nedeslușitelor lui viziuni. Printre frunzele grădinii i se năluceau zîne și spiriduși: descrierea înmormîntării unei zîne e una dintre cele mai frumoase pagini ale lui, preluată, parcă, dintr-o poveste a țăranilor din străvechiul Sussex sau din shakespearianul *Vis al unei nopți de vară*.

Și tot în grădina de la Felpham s-a petrecut o întîmplare care dezvăluie din nou incredibila candoare a poetului, putînd, însă, să se transforme într-o violență cu totul neașteptată. Într-o zi, căutînd printre arbori popoarele de zîne, s-a trezit dintr-o dată în față cu „o făptură venită din lumea brutală a Experienței”: un soldat, „simbol urît al tiraniei ce-i urgisește pe oameni”. Îl chemase grădinarul să-i dea o mînă de ajutor. Blake i-a poruncit să iasă de îndată din această grădină în care el aflate însuși miracolul paradisului: soldatul a refuzat și, atunci, cu puterile sporite de mînie, poetul l-a împins pînă în drum și i-a zăvorît poarta. Soldatul l-a pîrît că ar fi strigat: „Blestemat să fie regele cu toți supușii și cu toți soldații lui care nu sînt decît niște sclavi”, ceea ce, dacă s-ar fi dovedit a fi adevărat, l-ar fi costat viața pe vinovat. La judecată, Blake a negat că ar fi rostit asemenea cuvinte (ceea ce era firesc, ținîndu-se seama de pedeapsa care l-ar fi putut aștepta, dar se pare că nici nu le rostise). Dar a fost nevoie de întreaga influență a lui Hayley, atotputernic proprietar al acelor locuri, pentru ca poetul să fie achitat.

Se pare că soldatul ar fi stîrnit întregul incident la incitarea locuitorilor din Felpham căroră privirea strălucind, parcă, de febră a lui Blake li se părea a fi un semn al unor forțe demonice. Fără să fi fost vinovat de crima pentru care fusese trimis în fața judecății, el era vinovat că nu era plămădit la fel ca toți cei din jurul lui și, de aceea, era suspectat a fi o ființă înzestrată cu puteri malefice.

Insingurarea în care a trăit în ultimii săi ani omul acesta înconjurat în tinerețe de atîția prieteni se explică în bună parte și prin această teamă de purtare în strănie: unii dintre cei care îl priveau cu atîta bănuială nici măcar nu știau că e poet și pictor și, ca urmare, nu de neînțelesurile operei, neștiute de ei, — temeră.

Întors la Londra, și-a reluat munca de gravor al desenelor, de obicei lipsite de fantezie, ale altora (pentru că nu izbutise, în pofida calității tehnice a gravurilor lui, cu mult mai bună decît a celorlalți meșteșugari din Londra, să obțină comenzi de la desenatori cu adevărat importanți). În ceasurile de răgaz lucra plăci propriilor cărți — trudnică operație de gravare a fiecărei pagini, cu desen și cu text alcătuint o desăvîrșită unitate. Picta, mai ales în tempera și în auri, tehnici pe care le prefera uleiului, cu toate că pe atunci tradiționalele tablouri în ulei se bucurau de mai multă încredere din partea clienților: dar el era atras de posibilitățile de a se exprima spontan, de a surprinde mișcările sufletești.

În 1808, ignorat de public și de ceilalți artiști, s-a hotărît să deschidă o expoziție „simțea că oamenii obișnuiți vor fi mai puțin orbi la arta sa decît intelectualii vremii”³¹. Era îndemnat și de dorința de a face un act elementar de dreptate: un artist mediocru îi plagiase o pictură înfățișînd pestrița ceată a pelerinilor porniți spre Canterbury. Așa încît era natural ca în expoziție (singura pe care a deschis-o cîndva), tabloul *Pelerinii spre Canterbury* să ocupe un loc central. Se pare că expoziția nu a fost luată în seamă; dar cea mai importantă urmare a ei a fost tipărirea unui *Catalog descriptiv*, alcătuit de artist însuși, una dintre cele mai importante opere ale sale în proză.

Cînd, în 1863, Alexander Gilchrist, a publicat prima biografie a lui Blake, catalogul devenise extrem de rar, ceea ce, socotea el, era un semn că puține exemplare fuseseră cumpărate de eventualii vizitatori. Blake își explica opacitatea cu un patos vizionar, cu o mare subtilitate psihologică și cu o înțelegere precisă a problemelor esențiale ale artei. Dar expoziția a fost un eșec financiar și nu a întîrziat în nici un fel uitarea care s-a lăsat peste opera lui Blake; cîțiva au fost atrași de curiozitate (de pildă, Henry Crabb Robinson, cronicar meticulos al vieții engleze, de la care au rămas și cîteva pagini consemnînd ca pe „o ciudățenie” expoziția din casa lui James, fratele lui Blake, moștenitor al magazinului de galanterie al tatălui), nimeni însă — spunea Robinson — nu avea răbdarea să asculte explicațiile artistului.

Nu a avut discipoli, pentru că nimeni nu avea răbdare să-l asculte și, mai mult, nu-l înțelegea. Abia în ultimii ani ai vieții, un grup de tineri s-au strîns în jurul lui și — așa cum avea să declare cel mai înzestrat dintre ei, Samuel Palmer — „am fost mîndri să fi devenit discipolii acestui artist care vedea naturile și le atingea cu mîna”³². Unul dintre elevii lui din acei ani, John Linnell, l-a înțeles

obținerea unor comenzi care aveau să conducă la crearea a două dintre cele mai importante opere ale bătrînului artist: *Iov* și ilustrațiile la Dante, la care, în 1827, cînd a murit, lucra încă.

A fost înmormîntat într-un cîmîtir unde se aflau și locurile veșnicei odihne ale lui Bunyan și Defoe. Dar trupul său a fost pus într-o groapă comună, fără nici un semn la cîpătîi, astfel încît Blake s-a pierdut cu adevărat în moarte. A trecut multă vreme după ce mormîntul lui fusese uitat, cînd a venit, în sfîrșit, recunoașterea pe care și-o dorise în van.

Și atunci operele lui — cele mai multe nu mai mari de cîtiva centimetri — au fost asemuite cu acelea ale lui Michelangelo, comparație care se referă la „energia și la vigoarea formelor omenești create de el”³³. Din trupurile desenate de el irumpe o forță care le înalță de la pămînt, contrazicînd legile gravitației. Corpurile omenești pictate de artiștii barocului păreau că urcă spre înalturi, chemate de o putere care le absorbea, înfrîngînd-o pe aceea a teluricului; cele din desenele lui Blake nu sînt supuse nici unui fel de forțe și se mișcă liber, ca într-un univers al spiritelor sau ca în paradisul lui Dante.

Subiectul acestor desene e, asemenea celui al vechilor balade anglo-saxone, viața de dincolo de moarte a sufletelor celor viteji. Dar eroii operei lui Blake sînt fie zeitățile panteonului celtic, reinterpretate printr-o stranie contopire cu acelea ale mitologiei biblice, fie copiii. Întrupări ale purității, necruțate de chin, copiii își află în vis salvarea din lumea în care sînt urgisiți și chinuiți. Ei străbat, asemenea zeilor, un spațiu nesfîrșit, în care sfere imense se rotesc tainic și stele mari se prăbușesc, incendiind cerul. Miracolul se săvîrșește doar în vis: viața adevărată e, ca într-unul din poemele lui faimoase, *Hornarul*, la fel de oropsită ca a oricărui copil sărac din Anglia revoluției industriale, ca a eroilor din romanele de mai tîrziu ale lui Dickens, de exemplu:

Cînd se stinse mama, eram încă mic
Și-abia „vai! vai! vai! vai!” îngînam peltic;
De pe-atuncea tata m-a vîndut și-acum
Hoarnele vă curăț și mă culc pe scrum³⁴.

Bucuriile lui „Dick, Joe, Ned hornarii, Jack și încă o mie” se ivesc în visul care îi smulge din chinurile vieții și din moarte:

Și-a venit un înger cu o scumpă cheie
Din coșciuge-afară drumul să le deie;
Toți, zburdînd prin ierburi, rîd în gura mare
Și se scaldă-n gîrlă și lucesc în soare³⁵.

Trupurile sînt nemuritoare: acesta e unul dintre sensurile centrale ale viziunii mitice a lui Blake. Cosmogonia lui se reduce, la fel ca aceea a legendei engleze medievale, la o lume fabuloasă, populată de forme concrete: leul și mielul, floarea și cîrceiul de viță, copilul și bărbatul plin de putere. Spiritele sînt proiecții ale vieții interioare a unor fapte concrete care se scaldă în riul vieții și zburdă în soare.

Nu o lume a halucinației, fie ea și a „halucinației organizate” în numele căreia unii suprarealiști îl vor revendica pe Blake ca pe un premergător. „Groapa cea adîncă” în care declara în ultimii ani ai deceniului al 10-lea din secolul al XVIII-lea că „se afundă tot mai mult” era plină de ființe amenințătoare; ele se numeau Sclavajul, Războiul și „terorile cătușelor făurite de om”. Există în scrierile lui Blake dorința obsedantă de a-și explica „însăimîntătorul coșmar al istoriei”, al unei istorii dominate „de împărați și de preoți”. „Doctrina lui e un ansamblu confuz de dorințe și de impulsuri: ea poate fi privită ca o evanghelie a libertății”³⁴. Ideile politice ale Revoluției Franceze amestecate cu un individualism anarhic, cu o violentă critică a valorilor morale acceptate de tradiția bisericii anglicane alcătuiesc această ideologie. Zeitățile lui sînt ivite din conflictul doctrinei lui Blake cu epoca lui; dar mesajul transmis de ele era prea criptic pentru a determina vreo influență semnificativă: forța explozivă a ideilor poetului e ascunsă în desenele simbolice, create ca o împotrivire față de idolii Angliei georgiene.

Evoluția temelor lui e grăitoare: de la *America*, în care textura epică e formată de evenimentele precise ale Revoluției de la 1776, pînă la *Cîntecul lui Los*, a cărui acțiune e plasată în vremurile mitice ale creațiunii lumii și, apoi, la *Urizen*, în clipa supremă a nașterii timpului și a spațiului. Desfășurarea acestei perspective fantastice a cosmosului din poezie corespunde cu o eliminare treptată a reperelor spațiale din picturile lui. Dar și cu o stranie și contradictorie îngustare a orizontului înăuntrul căruia se mișcă personajele mitologiei lui. Cea mai caracteristică trăsătură a ultimelor desene din perioada de la Lambeth e unitatea riguroasă a compoziției. Misterioasele zeități nu mai apar grupate, ci domină, singuratice, întregul spațiu optic; privite frontal, în atitudini întrucîtva rigide, simetrice, ele au o monumentalitate gravă. Conținutul iconografic e drastic simplificat și aluziile literare înlăturate aproape cu totul: rare sînt împrejurările în care mai apar attribute emblematic, fragmente narrative, referiri (fie ele și obscure) la istoria contemporană. „Dacă, în profețiile politice, Blake fusese un satiric care se referise la probleme ale actualității, el se aseamănă acum mai mult cu un Michelangelo al infinitului rostindu-se în forme umane proiectate pe un fundal simplificat”³⁷.

Multe din pozele chinuite, ghemuite ale croilor din *Urizen* pot fi regăsite în cărțile anterioare; dar acolo personajele fuseseră înconjurată de mai multe detalii în contururi clare. Siluetele ce se prăbușeau în abisul cuprins de flăcări din *America* erau echilibrate și explicate de personajele ce se zăreau în norii de deasupra împreună cu care formează o unitate narativă: în *Urizen* ele se prăvălesc într-un spațiu vid, fără să se mai știe de unde și de ce cad prin haos. Personajul ghemuit în adâncurile pământului din *America* e văzut în relație cu o scenă narativă de la suprafață; în *Urizen* oamenii sînt îngropați de vii sub niște stînci uriașe, sînt singuri sub povara ucigașă și nici un element nu le dă un reazem oarecare în spațiul imens din afară. Un personaj întemnițat din *Europa* pare că ar cere milă de la temnicerul care se îndepărtează, nepăsător; cele din *Urizen* nu au în preajmă pe nimeni căruia ar putea să-i vorbească.

Atmosfera emoțională din ilustrațiile la *Urizen* e aceea a unei claustrări totale, fără vreo relație cu realitatea optică; spațiul e redus la o celulă de închisoare sau la un gol întunecat, fără identitate geologică. Chiar și în gravurile în care sînt reprezentate mai multe personaje, acestea nu alcătuiesc *un grup*, ci stau unul lîngă altul, pîrînd că nici nu bănuiesc prezența celorlalte: singura legătură dintre ele e chinul pe care îl trăiesc toate deopotrivă.

Spaima, durerea, suferința sînt în *Urizen* condiții necesare ale vieții sufletului uman și nu efecte ale unor împrejurări exterioare. Consecința în planul reprezentării artistice e plasarea personajelor într-un spațiu gol, asemenea aceluia descris în poem, un spațiu care nu are limite perceptibile și nici nu e pus în relații cu elemente aflate în afara lui însuși. *Vidul* capătă realitate fizică: „el nu e reprezentat literal, ca un vast spațiu ce se retrage spre un punct central al perspectivei, ci metaforic și senzorial, îngăduindu-ne să simțim vertijul, dezorientarea, izolarea personajelor plasate în imagine”³⁸.

Unitatea stilistică între text și desen e prezentă în toate poemele lui Blake, dar în poemele tîrzii nu e însoțită, așa cum fusese în perioada *Cărții lui Thel*, de o relație clară, directă sau ilustrativă. Reducerea lor la abstracțiune înmulțește posibilitățile unor intersecții între ele. Pe măsură ce concepțiile acestea se dezvoltă, personajele își pierd identitatea și *Urizen*, de exemplu, tinde să întrerupeză toate zeitățile ciudatei cosmogonii a lui Blake. Plasarea ilustrației la un anume episod al narațiunii e, de cele mai multe ori, imposibilă. Imaginea picturală își capătă astfel o mare independență: în *Urizen*, zece din cele douăzeci și opt de desene nu introduc nici un fel de text și se concentrează mai curînd asupra expresivității plastice decît să aspire să dea o explicație textului.

La început, poemul și desenul tindeau să se întrepătrundă: textul era plasat înăuntrul conturului unui nor, al unui zid, în mijlocul unor flăcări sau al unui val; alteori formele grafice înconjurau versul cu o ramură ornamentală sau figurativă care îi comenta sensurile. Mai târziu, spațiul imaginii vizuale va fi mai clar delimitat de acela al poemului: singurele concesii pe care le va face Blake vor fi unele forme vegetale, discret strecurate în spațiile libere dintre versuri. Nici o legătură nu se va stabili cu subiectul gravurii propriu-zise și ornamentul astfel introdus în text va avea drept unic scop compoziția formală a părții scrise.

Această separare e încă și mai accentuată de distribuirea textului pe două coloane, procedeu folosit numai în poemele târzii. O asemenea structură lasă mai puțin loc unei întrepătrunderi între cele două registre.

Funcția culorii, așa cum o concepea Blake, nu era nici aceea de a crea iluzia realului, nici de a se subordona, ca element decorativ, ansamblului de imagini al paginii de carte. Artistul a fost fondatorul școlii engleze de acuarelă din secolul trecut: Samuel Palmer și grupul format în jurul lui aveau să transmită, la rîndul lor, artiștilor de pe Continent lecția desprinsă de la maestrul lor, Blake, în ultimii lui ani de viață. Palmer și Varley au influențat tehnica acuareliștilor francezi din epoca impresionistă (Vuillard, de exemplu, a recunoscut-o³⁹) cel puțin cît o vor face și Turner, Crome, Cotman sau Girtin. Blake e, în același timp, unul dintre creatorii unei arte ce va avea să-și releve adevărata valoare abia în epoca modernă: monotipul.

Paginile *Cîntecelor Inocenței* și ale *Experienței*, colorate de mînă pentru puținii cumpărători ai cărții, erau de un lirism delicat pe care cu greu îl regăsim la alți artiști ai vremii. Cele din *Cartea lui Thel* sau din *Nunta cerului cu iadul* iradiază o culoare intensă în care inițialele de aur și de argint ale textului, grațioasele ornamente vegetale creează o lume feerică. O lume fantastică ale cărei forme aspiră să definească „trupul ca expresie a sufletului“, formele naturale ale universului temporal ca proiecții ale unor arhetipuri eterne. Nici un artist al vremii nu a detestat mai mult vagul și abstractul. „Amănuntele sînt întotdeauna importante“, le spunea Blake tinerilor săi ucenici: un spirit, o viziune „nu e un abur, un nimic“ și „cel care nu vede lucrurile în linii mai puternice și mai potrivite adevărului, într-o lumină mai puternică decît pot s-o vadă ochii lui muritori nu poate să-și imagineze nimic“.

Tocmai pentru că formele desenelor lui sînt imaginare, deci, sînt conturate mai clar. Pentru că, socotea el, simțurile nu au puterea să reveleze forma; ca și Coleridge, credea că „forța de plasticizare“ aparține numai imaginației. „Natura nu are contur, dar imaginația are“.

Creația lui nu e construită ca o ilustrare a unor teorii filosofice și nici nu dezvăluie existența unui program literar prestabilit. E opera unui vizionar care năzuiește să redescopere legile Universului și care vorbește despre această lume în termeni ce reverberează un limbaj solemn, profetic, inspirat de tonul scrierilor ezoterice. Dar, se cuvine să observăm, tendința poemelor lui Blake nu e aceea de a spori misterul cosmic, ci — așa cum remarcam cu un alt prilej — de a-l cuprinde într-un sistem de relații a cărui bază e raportarea constantă la materialitate¹⁰.

Kenneth Clark observa că viziunile lui Blake aparțin mai multor tipuri¹¹. Cel dintîi — în care darurile poetice îl îndemnau să descopere într-un obiect sau un eveniment obișnuit un sens supranatural: poezii barocului englez al secolului al XVII-lea ar fi aderat, cu siguranță, la declarația lui: „soarele ivindu-se deasupra zării nu mi se înfățișează asemenea unei monede rotunde, ci e locul unde se adună cetele cerești cîntînd slavă creației neconținute a lumii“, așa cum mărturisea în *Catalogul descriptiv* al expoziției din 1809. Celălalt tip al viziunilor sale, descris de Kenneth Clark, e de factură analogică: „Cu ochiul meu lăuntric văd un bătrîn cu barbă și în straie cenușii, cu ochiul meu exterior deslușesc un scaiet“. „Citea“ forme, așa cum copiii „citesc“ în umbrele aruncate pe perete de flăcările din sobă formele unei lumi fantastice; dar umbrele văzute de Blake erau de o precizie care demonstra că ele nu erau notate, pur și simplu, așa cum le întîlnea „ochiul lui lăuntric“ în proiecțiile obiectelor lumii fizice: Blake le *reordona*, le transcria într-un sistem de semne, într-un „alfabet“ inteligibil care nu se suprapunea, firește, sistemului naturii. Scaietele transformat în bătrînul cu veșminte cenușii sugerează care era natura viziunilor puse multă vreme pe seama unor halucinații, unor abateri maladive de la ordinea naturală și de la sensurile elementare ale obiectelor.

Doi dintre elevii săi preferați, aflați cîțiva ani în preajma lui, Varley și Linnell, au povestit că au asistat la unele momente în care maestrul lor desena „chipuri vizionare“. Varley, cititor pasionat al romanelor gotice, l-a îndemnat „să le deseneze la miezul nopții“, într-o atmosferă care semăna cu aceea din cărțile pline de fantome, de ritualuri magice, de mistere pe care le va admira toată generația romanticilor. Cînd i s-a cerut să deseneze un portret al lui William Wallace, aflăm de la Linnell, „ochii lui Blake au scînteiat, pentru că îi admira pe eroi“. (Wallace sau Walays luptase pentru independența Scoției, în secolul al XIII-lea, îl învinsese pe Edward I al Angliei dar, în cele din urmă, copleșit de armatele engleze, trădat de aliații lui, a fost capturat în 1305, osîndit pentru trădare și ucis în chinuri înspăimîntătoare; isprăvile lui au devenit subiectul cîtorva dintre cele mai celebre balade medievale). „Îl văd, ar fi strigat artistul; iată-l! Cît de nobilă îi e înfățișarea! Aș putea să-l ating cu mîna, dacă Edward I nu s-ar fi așezat între mine și el!“¹².

Altă dată (cel care povestește e Varley) a fost rugat să înfățișeze ceea ce i se arăta în aceste viziuni; „Îl văd în fața mea“, ar fi răspuns el și, luînd o hîrtie și un creion, a desenat *Strigoiul unui purice* pe care elevul său avea să-l publice în bizara culegere intitulată *Fizionomie zodiacală*. „Sînt convins, spunea Varley, că avea o imagine reală în fața ochilor, pentru că l-am văzut cum începe să schițeze detalii“ care, se înțelege, ar fi fost ascunse celorlalți⁴³.

„Aceste relatări — observă Kenneth Clark — nu îi fac dreptate lui Blake, în orice caz nu mai mult decît îi fac *Chipurile vizionare* înseși. Era un artist incomparabil mai autentic decît s-ar putea înțelege aici. Exista, desigur, un element vizionar în opera lui, dar viziunile care îi fac de neuitat lucrările lui cele mai bune se plasau undeva între analogia poetică și realitatea literală a «chipurilor» sale⁴⁴.

Originile acestor imagini erau, s-a dovedit, mult mai puțin obscure și miraculoase decît ar insinua povestirile unor discipoli care, amănunt semnificativ, se îndeletniceau cu spiritismul. Comparațiile scoteau la iveală că *Strigoiul puricelui* era o interpretare (care a rămas destul de aproape de original) a unui demon, într-o copie slabă cunoscută de Blake, a *Judecății de apoi* a lui Michelangelo. „Faptul e — s-a tras concluzia — că viziunile lui Blake veneau cu adevărat din memorie⁴⁵. Încă din copilărie iubise enorm gravurile: în 1784, la moartea tatălui său, s-a lansat în comerțul cu gravuri, dar fără vreun succes financiar. În cei trei ani în care a fost negustor de artă, i-au trecut pe sub priviri imagini de o surprinzătoare varietate: dovada cea mai convingătoare o constituie tocmai desenele și gravurile sale a căror origine a fost aflată în cărți ilustrate privitoare la religiile Orientului, reproduceri după sculptura asiriană și, cu siguranță, manuscrise medievale.

Cele care l-au influențat cel mai mult au fost gravurile după Michelangelo și după arta antică (îndeosebi după geme); se cuvine adăugată o carte publicată în 1756 conținînd gravuri după operele unui bolonez din secolul al XVI-lea, astăzi aproape uitat, Pellegrino Tibaldi, pe atunci foarte admirat de artiștii care aderaseră la mișcarea anticlasicistă, cu repercusiuni atît de însemnate în constituirea unei doctrine romantice. Explicația viziunilor a devenit, astfel, mai simplă decît li se păruse lui Linnell sau lui Varley: imaginile contemplate cîndva s-au refugiat în straturile adînci ale conștiinței, aparent uitate, însă numai acoperite de mulțimea imensă a celorlalte reproduceri, gravuri și crîmpeie de realitate, văzute de artist de-a lungul anilor. Ele se întorceau la suprafață, cu o extraordinară claritate.

Prima gravură colorată a lui Blake cunoscută biografilor lui e cea intitulată *Zi de bucurie*, datată 1780. Figura tînărului care întîmpină cu brațele întinse lumina va reveni de multe ori în arta lui de mai tîrziu; se știe, însă, că ea e preluată

dintr-una din numeroasele diagrame renascentiste ale „omului vitruvian“, încercare de stabilire a proporțiilor geometrice în care se înscrie corpul uman. Pe cealaltă față a gravurii el a desenat același personaj văzut din spate: desenul va fi inclus într-o ilustrație la cartea sa, *Ierusalim*, la care a lucrat îndelung, între 1804 și 1820. Amănuntul a surprins, pentru că tratarea sculpturală a formei nu e caracteristică lui Blake. Până când, relativ recent, s-a pus această ilustrație în legătură cu gravurile dintr-o carte, cu siguranță cunoscută de artistul englez, *Antichitățile de la Herculanum*, unde o sculptură elenistică — de o frapantă asemănare cu „omul vitruvian“ — era prezentată în două reproduceri, una frontală, cealaltă din spate. Personajul era surprins în timpul unui dans dionisiac, ceea ce legitimează întru totul titlul desenului, în ultima sa variantă: *Dansul Albionului*.

Așa încît *viziunile* sale pot fi explicate printr-o cercetare sistematică a surselor — cele mai multe livrești; „clipele de iluminare“ despre care pomenesc prietenii lui erau cele ale întoarcerii de dincolo de amintire a imaginilor văzute cândva. Blake îl anticipa, astfel, pe Coleridge și, poate, pe Shelley: conștiința era spațiul în care se produceau marile miracole. „Nimeni nu îl poate citi pe Blake cu seriozitate, cu dorința de a-l înțelege, fără să își dea seama că toate cheile gândirii poetice sînt în el însuși“⁴⁶.

Blake e artistul care, într-o vreme când se produceau mari schimbări în conștiința poetică, a intuit direcția evoluției unei întregi mentalități: redescoperirea unei lumi a inocenței, a miraculosului care se creează în făptura umană, a cosmosului ca teritoriu al vieții și nu ca spațiu al tăcerilor de dincolo de orice timp. Într-un cuvînt, a *tradiției* culturii engleze medievale, fundamentală pentru artiștii romantici. Dar o redescoperire nu în sensul *întoarcerii* la aceste sensuri străvechi, ci al *recreării* lor⁴⁷.

S-a spus cu dreptate că „judecata despre Blake ca despre un poet și un artist englez, și nu ca despre un teritoriu rezervat inițiaților, trebuie să rămînă nucleul în jurul căruia să se adune necontenit semnificațiile cele mai diverse relevate în cursul lecturii poemelor și al contemplării gravurilor și acuarelelor lui“⁴⁸. Decenii în șir, semnificațiile diverse au fost privite mai ales din perspectiva unor posibile sau presupuse implicații ezoterice, ajungîndu-se astfel să se recompună un text nou al lui Blake, paralel cu cel original și, în ultimă instanță, foarte puțin asemănător cu acela.

Grafica lui Blake reprezintă unul dintre momentele cele mai importante ale istoriei gândirii artistice moderne: spiritualizarea simbolurilor, suflul epic care învolutează spațiile, arhitectura amplă a imaginii sînt elementele care se regăsesc și în poemele sale. Nu sînt multe cazuri în istoria culturii care să argumenteze

atît de convingător pentru unitatea poetică a artei vizuale și a artei cuvîntului. Picturalitatea lui Blake se enunță ca o modificare esențială a teoriei armoniei din secolul al XVIII-lea.

„Doctrina lui Blake e un ansamblu confuz de dorințe și impulsuri; ea poate fi asemănată cu o vastă evanghelie a libertății. În perspectiva ei cutezătoare, cuprinde toate ideile politice ale Revoluției Franceze, toate consecințele lor sociale; ajunge chiar pînă la viziunea vagă a individualismului anarhic, a criticii moderne față de valorile morale⁴⁹. E, însă, la fel de adevărat că straniul simbolism al poemelor și al gravurilor sale e tălmăcit de aproape fiecare comentator al operei lui într-un chip diferit. George Sampson crede că această confuză mitologie e rezultatul imposibilității de a rosti, fără primejdia de a fi pedepsit de autoritățile engleze, adevărurile fundamentale ale crezului său politic și moral⁵⁰. Gravurile sugerează, din acest punct de vedere, gîndurile cărora poetul nu putea sau nu știa să le dea glas; ele sînt mai inteligibile, imaginile vizuale devin nu simple ilustrații ale versurilor, ci completări necesare ale unui demers ideologic. Fenomenul se produce clar în operele compuse după 1793, deci tocmai în acea perioadă în care reacțiunea guvernului britanic împotriva ideilor Revoluției Franceze e mai violentă. *Cartea lui Urizen* (1794) și cele ale lui *Ahania* și *Los* (amîndouă din 1795), care o întregesc, creează o mitologie complicată și obscură în care se deslușesc, însă, ecourile viziunii lui Milton. Poetul *Paradisului pierdut* e slăvit că „a fost de partea diavolului”, adică a lui Satan, răzvrătitul împotriva tiraniei. Admirația față de Milton (relevată de numărul mare de ilustrații la *Allegro*, *Penseroso*, *Comus*, *Paradisul pierdut*) nu dovedește numai o afinitate poetică, ci și una ideologică.

Urizen, divinitatea, e întruparea vicleniei, a răutății, a invidiei. În *Europa* (1794) și în *Cartea lui Los*, orizontul se îngustează, dar devine, în același timp, mai puțin nebulos: vasta istorie universală se restrînge la evenimentele luminate de Revoluția Franceză și înfrîngerea lui Urizen înseamnă însăși alungarea despotismului. O asemenea interpretare (prea limpede pentru a nu fi fost și la îndemîna contemporanilor lui Blake) explică de ce *Vala*, poemul în care se concentrează aceste înțelesuri simbolice, a rămas în manuscris și nu a fost publicat pînă în secolul al XX-lea.

Un poet care, în *America* (scris în aceeași perioadă, în 1793), interpreta independența coloniilor față de coroana engleză ca pe un simbol al progresului uman (Urizen era, și aici, „legea cea neîndurătoare” și „izvorul asupririi”) și care, într-un alt poem, *Ierusalim* (creat de-a lungul anilor 1804-20), introducea o strofă ce începea cu un îndemn amintindu-l pe acela din cîntecele „Frăților revoluționare” ale vremii, „Trezește-te, Anglie!”, nu putea spera să fie oerit

de oficialitate. De altminteri, atacul cel mai înverșunat împotriva poeziei sale a venit din partea lui Southey, cel care, dezințindu-și ideile din tinerețe, era acum un credincios partizan al monarhiei.

Nu se poate uita că Blake nici nu ar fi putut să fie recunoscut de epoca lui: operele lui au fost publicate în tiraje foarte mici (unele dintre ele tipărite târziu, când generația lui Wordsworth și a lui Coleridge se despărțise de idealurile ei din tinerețe, atât de apropiate de acelea ale poetului *Cîntecelor inocenței*) și au rămas aproape neștiute de scriitorii și de artiștii de la începutul secolului al XIX-lea. Altminteri, limbajul său poetic ar fi contribuit, neîndoielnic, la conturarea mai timpurie a viziunii lui Coleridge, a revoltei lui Shelley împotriva convențiilor. Fără să le fi fost o sursă directă de inspirație, Blake e un precursor al romanticilor.

Reinterpretările criteriilor tradiționale sînt, aproape întotdeauna, derutante, pentru că Blake le operează — cel puțin aparent — întemeindu-se pe propriul instinct și nu pe o analiză critică. Puritanismul, doctrina spiritualistă a lui Swedenborg, noțiunea primitivă a Binelui și a Răului, conceptele raționaliste și scientiste sînt amalgamate cu o uluitoare indiferență față de accepția lor generală. S-a putut citi în poemele și în gravurile lui „o prevestire constantă a psihologiei moderne, a înlăturării constrîngerilor exercitate de prohibiția morală”⁵¹. Dar, din perspectiva expresiei plastice, el îi depășește în intensitate pe romantici: nici Delacroix, în gravurile inspirate de *Faust*, nici Gustave Doré nu au proiectat o imagine atât de febrilă a unui spațiu în care realul și fantasticul, umanul și supraumanul, materialitatea și spiritul se întîlnesc.

Viziunea mitică a lui Blake creează, deopotrivă în pictură și în poezie, o cosmogonie originală: conceptele metafizice sînt îmbibate de viață, capătă formă și substanță, cresc la dimensiunile unei umanități gigantice. Spațiile sînt nesfîrșite, sferile se unesc și se îndepărtează neconținut, stele mari se prăvălesc, incendiind cerul. Un vizionar ce deslușește prin cețuri imagini de un simbolism straniu, un filosof obsedat de entitățile abstracte ale gândirii; o operă în care formele se încheagă, amenințătoare, ca într-un apocalips, un tărîm al umbrelor, al făpturilor supranaturale, unde aceeași dominantă se materializează în semne diferite care par a nu accepta stabilirea vreunei legături între ele. Și toate acestea desfășurîndu-se într-un ritm amplu, aspru, plin de măreție, într-o pictură cu dimensiuni de frescă.

Un exeget al artei moderne, Werner Haftmann, stabilea o perspectivă clară a raporturilor viziunii lui Blake cu creația secolului al XIX-lea. „Blake — seria el — a fost, fără îndoială, un mare creator de elemente tematice și figurale; însă, în ceea ce privește calitatea morfologică, a fost un desenator slab și un pictor încă și mai slab. Dar tocmai el a fost acela care a relevat o anume limită constitutivă

a picturii engleze din veacul al XIX-lea, și anume excesul [...] de literaturizare, căruia nu-i corespundeau virtuțile expresive și de comunicare în planul mijloacelor plastice⁵². Însă caracterul narativ și complicatul sistem de simboluri îi va atrage către Blake nu numai pe romantici, ci — mai târziu — și pe reprezentanții simbolismului din pictura sfârșitului de secol. Mitologia fantastică a lui Odilon Redon poate fi, evident, pusă în relație cu neliniștitele viziuni ale artistului englez.

Nu a fost un novator în nici una din tehnicile pe care le-a folosit: acuarelele lui nu au subtilitatea și transparența celor ale lui Cozens sau Girtin, iar gravurile cu dălțița, care constituie un capitol important al artei sale, mărturisesc certa influență a lui Thomas Bewick, contemporanul său, căruia, de altfel, întreaga artă europeană a celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea îi datora redescoperirea unei tehnici de mare efect plastic. Dar nici unul dintre artiștii vremii nu a cutezat să asocieze modalități tehnice dintre cele mai diverse care erau socotite pe atunci că ar fi de sine stătătoare.

În *Cîntecele inocenței*, *Cîntecele experienței*, în diversele sale „*Cărți profetice*” (deci în perioada care se încheie în jurul lui 1804), ilustrația care înconjoară textul — și acesta gravat în placă de metal (prin urmare scris de la dreapta la stînga, pentru a se putea imprima corect pe hîrtia paginii de carte) — e colorată de mînă. Monotipurile din seria *Nabucodonosor* sînt realizate printr-un procedeu care, în secolul al XVII-lea, ajunsese, mai ales în opera lui Giovanni Benedetto Castiglione, la o mare virtuozitate: pigmentul este amestecat cu clei, se obține tempera care se așterne pe un suport de carton și apoi este imprimat. Nu se știe prin ce mijloc a ajuns Blake să cunoască formula italienilor, dar e limpede că a știut foarte bine să obțină efecte de o strălucire cromatică rivalizînd cu aceea a predecesorilor săi. Uneori, însă, tehnica lui e deficitară: experimentele cu așa-numitele „fresce” pictate într-o formulă proprie de tempera, nu au fost puse la punct și lucrările s-au deteriorat atît de grav încît, nu o dată, restaurarea a devenit imposibilă.

Opera lui de început e creată sub influența doctrinei neoclasice, dominantă în arta engleză a timpului; dar, pe măsură ce versul și viziunea lui filosofică cuprindeau imaginile unei lumi a neliniștilor, desenele și gravurile se despărteau de modelele manierismului contemporan, de legile logice ale construcției și revelau o înțelegere pur subiectivă a rolului culorii, a luminii și a formelor. În jurul lui 1800—1805, conflictul cu stilul încurajat de Academia Regală — fondată în 1768 și devenită, foarte repede, citadela conservatorismului — ajunge la apogeu; e dovedește, de pildă, o adnotare pe marginea unei pagini din *Discursurile* lui sir Joshua Reynolds, spiritul rector al acestei instituții: „Omul ăsta a fost născut să ducă arta la prăbușire⁵³”.

Răsunetul pe care viziunea lui l-a produs în arta europeană nu e urmarea unei cunoașteri directe a operelor sale: John Linnell, unul dintre artiștii cei mai influenți ai vremii, care îl cunoscuse pe Blake în 1818, l-a devenit un statornic admirator. În jurul bătrânului artist se va forma un cerc artistic din care făceau parte Henry Fuseli (prieten de-al său încă de prin 1787), Samuel Palmer, ginerele lui Linnell (acesta îl va cunoaște pe Blake în 1824), John Varley, Edward Calvert. Prin intermediul acestora arta engleză îl va descoperi pe Blake, cel care se stinsese aproape neștiut de contemporanii lui. Mai cu seamă discipolii lui Fuseli (între aceștia se numără Constable, William Etty — prieten al lui Delacroix —, Edwin Landseer — care va deveni pictorul favorit al Curții pe vremea reginei Victoria) au fost aceia care, mărturisit sau nu, au purtat creația lui Blake spre o recunoaștere aproape deplină. Dar aceasta nu se va întâmpla decât după 1830 (cu toate că Fuseli îi spunea, cu câteva decenii mai devreme: „Arta ta e a naibii de bună: merită să furăm de la tine!”).

Romanticii își însușeau exemplul unui artist care nu aderase niciodată la programul lor. Singurul principiu teoretic ce i-a orientat constant creația e acela formulat încă din tinerețe: „arta nu înseamnă puterea de a ivi ceva din nimic, ci de a da libertate unor forțe aflate în univers, în făptura însăși a artistului și de care are nevoie lumea tuturor oamenilor”.

NOTE

- 1 *Letters of Charles and Mary Lamb* (editate de E.V. Lucas), Londra, 1935, vol. II, p. 101.
- 2 E.D. Hirsch, *William Blake*, Londra, 1964, p. 27.
- 3 A. Wolf, *A History of Science, Technology and Philosophy in the Eighteenth Century*, Londra, 1952, p. 163.
- 4 W.K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon*, Lexington, 1954, p. 117.
- 5 Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Geneva, 1964, p. 180.
- 6 *Idem*, p. 181.
- 7 Georg Simmel, citat în Fritz Baumgart, *Stilgeschichte der Architektur*, Köln, 1974, p. 156.
- 8 Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 203.
- 9 Cf. Kathleen Raine, *William Blake*, Harlow, 1969, p. 9.
- 10 Cf. John Piper, *British Romantic Artists*, Londra, 1946, p. 77.
- 11 G.M. Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, Chapel Hill, 1961, p. 39.
- 12 Vezi Kathleen Raine, *op. cit.*, p. 10.
- 13 Samuel Palmer, citat în J. Bronowski, *William Blake and the Age of Revolution*, New York, 1965, p. 37.
- 14 Kathleen Raine, *op. cit.*, p. 11.
- 15 Cf. Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Mass., 1937, p. 88.
- 16 Kathleen Raine, *op. cit.*, p. 5.
- 17 Anthony Blunt, *The Art of William Blake*, New York, 1960, p. XIX.
- 18 Kathleen Raine, *op. cit.*, p. 8.
- 19 Vezi T.G. Paulsen, *Sussex Fairy-Tales*, Londra, 1978, p. 66—71.
- 20 Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, 1971, p. 135.
- 21 John Piper, *op. cit.*, p. 51.
- 22 T.S. Eliot, *Prefață la traducerea sa din Anabasis de Saint-John Perse*, Londra, 1930, p. XII.
- 23 D.W. Harding, capitolul *William Blake*, în *The Pelican Guide to English Literature*, V. Harmondsworth, 1967, p. 75.
- 24 Northrop Frye, *The Keys to the Gates*, în antologia de studii critice *Romanticism and Consciousness*, îngrijită de Harold Bloom, New York, 1970, p. 254.
- 25 Vezi *idem*, pp. 234—5.
- 26 Louis Cazamian, *Pre-Romantic Poetry*, în Legouis, Cazamian, Las Vergnas, *A History of English Literature*, Londra, 1971, p. 991.
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 Vezi George Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge, 1970, p. 491.
- 30 W.J.T. Mitchell, *Blake's Composite Art*, Princeton, 1978, p. 9.
- 31 Kathleen Raine, *op. cit.*, p. 20.
- 32 Cf. D.V. Erdman, *Blake: Prophet against Empire*, Princeton, 1954, p. 163.
- 33 John Piper, *op. cit.*, p. 58.
- 34 *Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi*, ediție întocmită de Leon Levițchi și Tudor Dorin, București, Editura Minerva. Biblioteca pentru toți, 1981, vol. II, p. 56, traducere de Tudor Dorin.
- 35 *Ibid.*, p. 57.
- 36 Louis Cazamian, *op. cit.*, p. 992.

- 37 W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 108.
- 38 Idem, p. 109.
- 39 Vezi A.C. Ritchie, *Vuillard*, New York, 1954, p. 11.
- 40 Vezi *Prefața la Antologia de poezie engleză de la începuturi până azi*, vol. II, p. XXXIV.
- 41 Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion*, Londra, 1973, p. 149.
- 42 Cf. *ibid.*
- 43 Vezi John Canaday, *The Lives of the Painters*, New York, 1969, vol. II, pp. 683—4.
- 44 Kenneth Clark, *op. cit.*, pp. 149—50.
- 45 Idem, p. 151.
- 46 Northrop Frye, *op. cit.*, p. 236.
- 47 Într-o recentă lucrare dedicată lui Blake, *The Paintings and Drawings of William Blake* de Martin Butlin (New Haven, 1981; două volume, primul de text, al doilea de reproduceri, totalizând 1 408 pagini), se insistă asupra faptului că toate viziunile lui pot fi raportate la modele picturale și sculpturale mai vechi, aparținând îndeosebi iconografiei gotice și renaștiste.
- 48 D.W. Harding, *op. cit.*, p. 67.
- 49 Louis Cazamian, *op. cit.*, p. 992.
- 50 Vezi George Sampson, *op. cit.*, p. 492.
- 51 Maurice Lindsay, *Robert Burns*, Londra, 1954, p. 117.
- 52 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, 1965, pp. 371—2.
- 53 Peter and Linda Murray, *Dictionary of Art and Artists*, Londra, 1965, p. 32.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- M.H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism in Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, 1971.
- H. ADAMS, *William Blake*, Seattle, 1963.
- J.J. ALTIZER, *The New Apocalypse: The Radical Christian View of William Blake*, Ann Arbor, 1967.
- C.H. BAKER, *The Catalogue of William Blake's Works in the Huntington Library*, San Marino, Calif., 1957.
- G.R. BALLEINE, *Past Finding Out*, New York, 1956.
- J. BEER, *Blake's Humanism*, Manchester, 1968.
- J. BERR, *Blake's Visionary Universe*, Manchester, 1969.
- G.E. BENTLEY, *Blake Records*, Oxford, 1969.
- R.J. BERTHOLF, ANNETTE LEVITT, *William Blake and the Moderns*, Albany, 1982.
- BIBERI, ION, *William Blake, poet, gravor și pictor*, în *Eseuri literare, filosofice și artistice*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, pp. 265—78.
- D. BRINDMAN, *Blake as Artist*, Londra, 1977.
- L. BINYON, *William Blake — Woodcuts*, Londra, 1902.
- B. BLACKSTONE, *The English Blake*, Londra, 1949.
- H. BLOOM, *Blake's Apocalypse*, New York, 1963.
- H. BLOOM, *The Ringers in the Tower*, Chicago, 1971.
- H. BLOOM, *Poetry and Repression*, New Haven, 1981.
- M. BOTTRALL, *Songs of Innocence and Experience*, Londra, 1970.
- J. BRONOWSKI, *A Man without a Mask*, Londra, 1944.
- M. BUTLIN, *Works of William Blake in Tate Gallery*, Londra, 1957.
- S. CURRAN, J. WITTEICH, *Blake's Sublime Allegory*, Madison, Wisc., 1973.
- FOSTER S. DAMON, *William Blake, His Philosophy and Symbolism*, Boston, 1924.
- FOSTER S. DAMON, *Blake's Grave*, Providence, 1966.
- G.W. DIGBY, *Symbol and Image*, Oxford, 1957.
- D. DORFMANN, *Blake in the 19th Century*, New Haven, 1967.
- L.A. DUNCAN, *A Psychological Study of William Blake*, Londra, 1945.
- R.R. EASSON, R.N. ESSICK, *William Blake Book Illustrator*, Carbondale, 1970.
- J.W. EHRSCHINE, *William Blake's Poetical Sketches*, Pullman, 1967.
- A.J. ELLIS, *The Real Blake*, Londra, 1907.
- C. EMERY, *The Marriage of Heaven and Hell*, în „University of Miami Critical Studies”. I, 1963.
- D. ERDMAN, *Blake: Prophet Against Empire*, Princeton, 1954.
- D. ERDMAN, *Poetry and Prose of William Blake*, Garden City, 1965.
- D. ERDMAN, *Concordance*, Ithaca, 1966.
- D. ERDMAN, J.E. GRANT, *Blake's Visionary Forms Dramatic*, Princeton, 1970.
- R.N. ESSICK, *The Visionary Hand*, Los Angeles, 1973.
- P.F. FISHER, *The Valley of Vision*, Toronto, 1961.
- S. FOX, *Poetic Form in Blake's Milton*, Princeton, 1976.
- T.R. FROSCHE, *The Awakening of Albion*, Ithaca, 1974.
- NORTHROP FRYE, *Fearful Symmetry*, 1963.
- S. GARDNER, *The Infinity of the Anvil*, Oxford, 1954.
- CLARKE GARRETT, *Respectable Folly*, Baltimore, 1975.
- WILLIAM GAUNT, *Arrows of Desire*, Londra, 1956.
- ANNE GILCHRIST, *Life of William Blake*, Londra, 1942 (prima ediție — 1863).

- D.G. GILHAM, *Blake's Contrary States*, Oxford, 1966.
R. GIECKNER, *The Piper and the Bard*, Detroit, 1959.
H.J.C. GRIERSON, *Blake's Designs for Gray's Poems*, Londra, 1922.
J.H. HAGSTRUM, *William Blake: Poet and Painter*, Chicago, 1964.
G.M. HARPER, *The Neoplatonism of William Blake*, Cambridge, 1961.
G.H. HARTMAN, *Beyond Formalism*, New Haven, 1970.
R.D. HAVENS, *The Influence of Milton*, Cambridge, Mass., 1922.
F.W. HILLES, H. BLOOM, *From Sensibility to Romanticism*, Oxford, 1965.
E.D. HIRSCH, *Innocence and Experience*, New Haven, 1964.
E.B. HUNGERFORD, *Shores of Darkness*, New York, 1941.
E.R. JAENSCH, *Eidetic Imagery*, New York, 1930.
HAROLD JENKINS, *William Blake Studies*, Londra, 1925.
JOYCE, JAMES, [William Blake] (1912), in *Critical Writings*, New York, 1959, pp. 214—22.
G. KEYNES, *The Illustrations to Young's Night Thoughts*, Cambridge, Mass., 1927.
G. KEYNES, *Blake's Separate Plates*, Dublin, 1956.
G. KEYNES, *Blake*, New York, 1964.
G. KEYNES, *Blake Studies*, Oxford, 1971.
G. KEYNES, *William Blake's Watercolour Illustrations to the Poems of T. Gray*, Chicago, 1972.
JACK LINDSAY, *William Blake*, Londra, 1978.
M.R. LOWERY, *Windows of the Morning*, New Haven, 1940.
H.M. MARGOLIOUTH, *William Blake's Vala*, Oxford, 1956.
M. MAROUSEE, *The Book of Job*, New York, 1976.
G. MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento Inglese*, Roma, 1950.
A.K. MELLOR, *Blake's Human Form Divine*, Berkeley, 1974.
J. MILES, *Eras and Modes in English Poetry*, Berkeley, 1941.
D.E. MOORE, *William Blake's Europe*, Stony Brook, 1952.
M.K. NURMI, *Blake's Marriage of Heaven and Hell, a Critical Study*, Kent, Ohio, 1957.
A. OSTRIKER, *Vision and Verse in William Blake*, Madison, Wisc., 1965.
N. D. PALEY, *Twentieth Century Interpretations of the Song of Los*, Englewood Cliffs, 1959.
N. D. PALEY, *Energy and Imagination*, Oxford, 1970.
ERWIN PANOFSKY, *Pandora's Box*, New York, 1962.
M. PLOWMAN, *An Introduction to the Study of William Blake*, Londra, 1927.
N. PRICE, *To the Palace of Wisdom*, New York, 1964.
K. RAINE, *Blake and Tradition*, Princeton, 1968.
A.S. ROE, *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*, Princeton, 1953.
R. ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century*, Princeton, 1967.
M. ROSTON, *Poet and Prophet*, Evanston, 1956.
DENIS SAURAT, *Blake and Modern Thought*, Londra, 1929.
E.S. SHAFFER, *Kubla Khan and the Fall of Jerusalem*, Cambridge, 1975.
A. STAPLEY, *The Romantic Art in Britain*, Philadelphia, 1968.
A.C. SWINBURNE, *William Blake, a critical Study*, Londra, 1868.
ARTHUR SYMONS, *Blake*, Londra, 1907.
I. TAYLER, *Blake's Illustrations to the Poems of Gray*, Princeton, 1917.
D. WAGENKNECHT, *Blake's Night*, Cambridge, Mass., 1973.
W. WEATHERS, *William Blake, The Tyger*, New York, 1969.
T. WEISKEL, *The Romantic Sublime*, Baltimore, 1976.
A. WHALLEY, *The Poetic Process*, Cleveland, 1967.
W.T. WHITLEY, *The Art in England, 1800—30*, Cambridge, 1928.
T. WRIGHT, *The Life of William Blake*, Olney, 1929.

LISTA REPRODUCERILOR

Coperta I: Un suflet damnat din „Infernul lui Dante”, c. 1788—90 (detaliu al ilustrației 16)
 Coperta a IV-a: Ilustrație la „Ierusalim, emanație a Urișului Albion”, 1804 (detaliu al ilustrației 62)

1. Iosif din Arimateca printre stîncile Albionului, 1773
 gravură cu dăltița, 22,8 × 11,8 cm
 Colecția Geoffrey Keynes
2. Căpîi după gravuri cu subiect antic, 1766-7
 tuș
 British Museum
3. Coperta cărții „Elegie pusă pe muzică” de Thomas Commins, 1786
 gravură cu dăltița, 17,5 × 14 cm
 British Museum
4. Alegoria războiului, 1783
 tuș și laviu
 Steigal Fine Art Collection, Edinburgh
5. Iov, cca 1786
 gravură cu dăltița, 34,8 × 49
 Colecția Geoffrey Keynes
 (detaliu)
6. „Venirea Judecății de apoi”, după Robert Blake, 1788(?)
 acvaforte și dăltiță, 29,2 × 21 cm
 British Museum
7. Mila (ilustrație la „Macbeth” de Shakespeare, act. I, sc. 7) 1788-9 (?)
 acvaforte, tuș și laviu, 18,7 × 14,9 cm
 British Museum
8. Un suflet damnat din „Infernul” lui Dante, după Fuseli, cca 1788-90
 gravură cu dăltița, 35 × 26,5 cm
 British Museum
9. Ilustrație la „Visul unei nopți de vară” de Shakespeare, 1775-9 (?)
 acuarelă
 Tate Gallery
- 10—11.
 Ilustrații la „Cîntecele Inocenței”, 1789
 acvaforte și acuarelă
 National Gallery of Art, Washington
10. Pagină de titlu, 12 × 7,3 cm
11. Frontispiciu, 10,8 × 6,9 cm
- 12—13.
 Ilustrații la „Povestiri originale din viața adevărată” de Mary Wollstonecraft, 1791.
 gravură cu dăltița
 British Museum
12. Liniștește-te copilul meu, 11,4 × 6,5 cm
13. Cîinele încearcă să atragă luarea-aminte a stăpînului, 11,2 × 6,6 cm

14. *Nunta cerului cu iadul*, 1790 (?)
gravură cu dălțița și acuarelă, 13,2 x 10,6 cm
Bodleian Library, Oxford

15—19

Ilustrații la volumul pentru copii „Porțile Paradisului”, 1793
gravură cu dălțița
British Museum

15. „*Ureau ! Ureau !*” 5,9 x 4,2 cm
16. *Poarta morții*, 6,3 x 4,5 cm
17. *Frontispiciu — „Ce e omul?”*, 7,5 x 5,5 cm
18. „*Fîl meu, fiul meu !*”, 8 x 5,7 cm
19. *Apa*, 6,8 x 6,4 cm
20. *Ior*, 1793
gravură cu dălțița, 34,8 x 49 cm
British Museum
(detaliu)

21—23

Ilustrații la „America, o prorocie”, 1793
gravură cu dălțița, acvaforte și laviu
British Museum

21. *Frontispiciu*, 23,1 x 16,9 cm
22. *În mijlocul flăcărilor...*, 23,1 x 17,3 cm
23. *Așa grăi îngerul*, 22,9 x 16,8 cm

24—25

Ilustrații la „Europa, o prorocie”, 1794
acvaforte, dălțiță, laviu și acuarelă
Muzeul Universității din Glasgow

24. *Azvîrlit din înălțimi*, 23,5 x 16,9 cm
25. *Ciuma*, 23,3 x 16,9 cm
26. *Ciuma*, 1794 (?)

acuarelă, 23,1 x 16,6 cm
Colecția Robert Essick, Los Angeles

27. *Ilustrație la „Cîntecele inocenței și experienței, arătînd cele două stări potrivnice ale societății omenesc”, 1794*
acvaforte în culori, tuș și acuarelă, 27,7 x 17,4 cm
British Museum

28. *Zi de bucurie*, 1794 (?)
acuarelă
British Museum

29—33

Ilustrații la „Intsia carte a lui Urizen”, 1794
acvaforte în culori
Pierpont Morgan Library, New York

29. *Los încremenit de groază*, 14,5 x 10,5 cm
30. *Un om cu barbă înșofînd*, 15,3 x 10,2 cm
31. *Un bărbat cu părul alb și cu veșmînt fluturînd*, 15,5 x 10,3 cm
32. *O femeie plîndu-se deasupra unui sac cu stînge*, 14,9 x 9 cm
33. *Un chip fără barbă, cu palmele aduse pe după cap*, 15,3 x 10,2 cm

34--37

Din „Cartea mică de desene”, 1794
acvaforte în culori

British Museum

34. *Cartea lui Uricen*, placa 8, $10,6 \times 10$ cm

35. *Idem*, placa 24, $8,4 \times 10,4$ cm

36. *Idem*, placa 11, $10 \times 10,9$ cm

37. *Idem*, placa 13, $15,2 \times 10$ cm (Colecția Joseph Holland, Los Angeles)

38--40

Din „Cartea mare de desene”, cca 1794-6

acvaforte, gravură cu dălțița în culori, tuș și acuarelă

British Museum

38. *Visul lui Thiralatha*, $11,8 \times 17$ cm

39. *Cartea lui Uricen*, placa 21, $16,6 \times 10,2$ cm

40. *Idem*, placa 14, $14,5 \times 10,4$ cm

41. *Crearea lui Adam*, 1795

acvatinta în culori, tuș și acuarelă, $42,1 \times 53,6$ cm

Tate Gallery

42--46

Din *marile stampe colorate*, 1795

acvatinta în culori, tuș și acuarelă

Tate Gallery

42. *Nabucodonosor*

(detaliu)

43. *Nabucodonosor*, $44,6 \times 62$ cm

44. *Hecate*, $43,9 \times 58,1$ cm

45. *Casa morții*, $48,5 \times 61$ cm

46. *Newton*, 46×60 cm

47. *Frontispiciu la „Lenore” de Bürger*, 1796

gravură cu acul și dălțița, $20,3 \times 16,6$ cm

Colecția Geoffrey Keynes

48. *Frontispiciul „Cîntecului lui Los”*, 1795

acvaforte în culori, tuș și acuarelă, $22,7 \times 17,4$ cm

British Museum

49--51

Ilustrații la „Jelania și mîngîierea, sau Gînduri în fapt de noapte” de Edward Young, 1777

gravuri cu dălțița

Fitzwilliam Museum, Cambridge

49. *Nerecunoscători, vom pătimi*, $35,1 \times 30,4$ cm

(detaliu)

50. *Noaptea cea mai lungă*, (detaliu), $35,6 \times 26,3$ cm

51. *Cea de-a doua noapte*, $34,2 \times 31,3$ cm

52--53

Reclamă pentru Fabrica de stose Moore & Co., cca 1797-8

gravură cu dălțița, $26,7 \times 24,3$ cm

British Museum

54-55

Ilustrație la „Baladele” lui William Hayley, 1802

gravură cu dălțița

Huntington Library, San Marino, California

54. *Frontispiciu*, $14,2 \times 9,8$ cm

55. *Vedere spre Catedrala Chichester*, 4,2 × 12,6 cm
 56. *Portretul lui Thomas Hayley*, 1800-1
 tempera
 Manchester City Art Gallery
 57. *Ilustrație la Micul Tom, marinarul*, 1800
 acvaforte și gravură cu dăltița, 11,1 × 16,1 cm
 Muzeul Universității Glasgow
 58. *Lapidarea lui Ahan*, cca 1800
 acuarelă
 Tate Gallery
 59. *Învierea sufletelor pioase*, 1806
 acuarelă și creion, 42,2 × 30,9 cm
- 60—67
- Ilustrații la „Ierusalim, emanație a uriașului Albion”, 1804*
 acvaforte și dăltiță
 British Museum
60. *Frontispiciu*, 22 × 16,1 cm
 61. *Și s-a auzit...*, 21,9 × 16,1 cm
 62. *Și cineva a făcut un pas înainte*, 20,9 × 16,1 cm
 63. *Bath, oraș al cohortelor*, 22 × 16,1 cm
 64. *Sprijinindu-se de stâlpi*, 22,3 × 16,1 cm
 65. *Și această formă*, 21,9 × 15,9 cm
 66. *Din Camberwell la Highgate*, 20,5 × 15,8 cm
 67. *Și Babilonul...*, 22,3 × 15,9 cm
 68. *Ilustrație la „Paradisul pierdut” de Milton*, cca 1806-9
 acvaforte, gravură cu dăltița, laviu și acuarelă,
 16,5 × 11,3 cm
 British Museum
 69. *Ilustrație la „Milton, poem în două cărți”, 1804*
 acvaforte, gravură cu dăltița, laviu și acuarelă, 15,6 × 11,2 cm
 British Museum
- 70—71
- Ilustrații la „Mormântul” lui Robert Blair*, 1808
 British Museum
70. *Sfetnic, rege, războinic, mamă și copil în mormânt*
 gravură cu dăltița, 14,2 × 22,6 cm
 71. *Întâlnirea sufletului cu trupul*
 acvaforte, 23,4 × 17,3 cm
 72. *Comus*, 1812 (?)
 acuarelă
 Huntington Library, San Marino, California
 73. *Ilustrație la „Cartea lui Iov”, 1825*
 gravură cu dăltița, 20,2 × 15,3 cm
 Fitzwilliam Museum, Cambridge
 74. *Geniul lui Shakespeare*, 1809
 acuarelă, 22,8 × 17,1 cm
 75. *Pelerini spre Canterbury*, 1810
 gravură cu dăltița, în culori, 31 × 95,5 cm
 British Museum

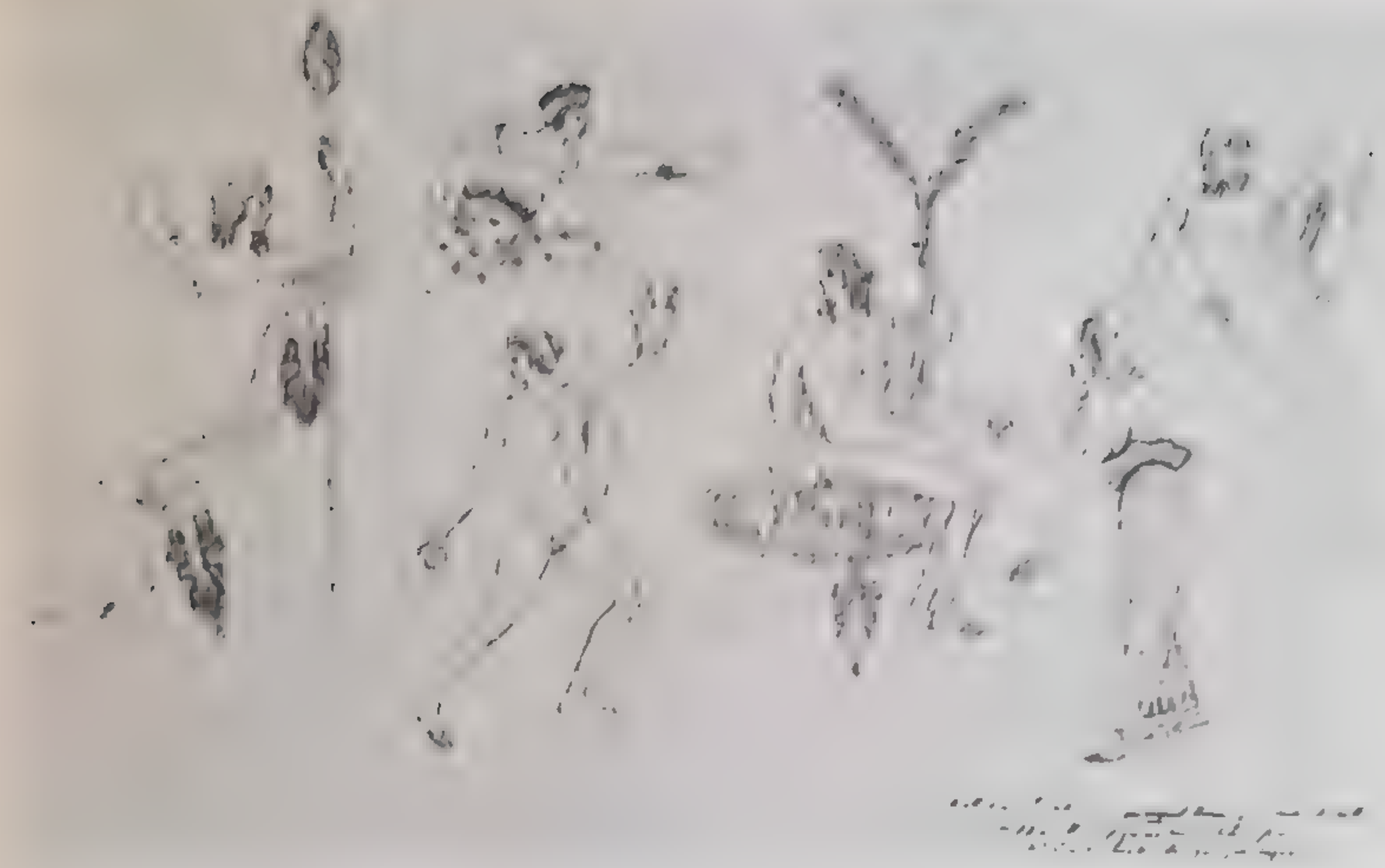
76. *Prelegut la „Pelerrin” lui Chaucer*, 1811
(dintr-o broșură care anunța tipărirea gravurii din anul precedent; de fapt, detaliu al gravurii amintite)
gravură cu dălțița, 11,5 × 7,2 cm
British Museum
77. *Strigatul unui purice*, cca 1820
tempera pe lemn, 22,2 × 16,2 cm
Tate Gallery
- 78.–79
- Ilustrații la „Bucolicile” lui Virgiliu*, 1821
xilogravuri
Colecția Geoffrey Keynes
78. 3,3 × 7 cm
79. 3,2 × 7,3 cm
80. *Bucurie*, 1816 (inspirată din poemul *Allegro* al lui Milton)
gravură cu dălțița și cu acul, 15,5 × 12,1 cm
British Museum
- 81–88
- Ilustrații la „Divina Comedie” a lui Dante*, 1827
gravuri cu dălțița, colorate (neterminate)
81. *Cercul calpuzanilor*
(detaliu)
82. *Dante și Virgiliu la intrarea în Infern (Infernul, cîntul III)*, 30,5 × 22,9 cm
Tate Gallery
83. *Cercul calpuzanilor (Infernul, cîntul XXIX)*, 24,1 × 33,8 cm
Westminster Public Library
84. *Cercul desfrînașilor (Infernul, cîntul V)*
(detaliu)
85. *Cercul desfrînașilor (Infernul, Cîntul V)*, 24,3 × 33,8 cm
Westminster Public Library
86. *Beatrice se arată în carul de lumină (Purgatoriul, cîntul XXIX)*, 22,9 × 32,4 cm
Tate Gallery
87. *Papă simoniac (Infernul, cîntul XIX)*, 32,4 × 22,9 cm
Tate Gallery
88. *Cercul hoșilor (Infernul, cîntul XXV, detaliu)*, 24,3 × 33,9 cm
Westminster Public Library
89. *Crearea Universului*, 1824-7 (?)
acvaforte, acuarelă, tuș, 23,4 × 16,6 cm
Whitworth Art Gallery, Manchester

REPRODUCERI

REPRODUCERI



1 Paul des Armatres
père de l'Albanais, 1773



2. C pii după gravuri
cu subiect antic,
1766-67



3. Coperta c r ii
„Elegie pusă pe muzică”
de Thomas Commins, 1786



4. *Alegoria războiului*, 1783





6. „Venirea Judeoșilor de apor”, după Robert Blake, 1888 (C)



7. *Mila* (ilustrație la „Macbeth” de Shakespeare 1788-89 (?))

8 Un suflet damnat din „Infernul” lui Dante, după Tintoretto, c. 1590

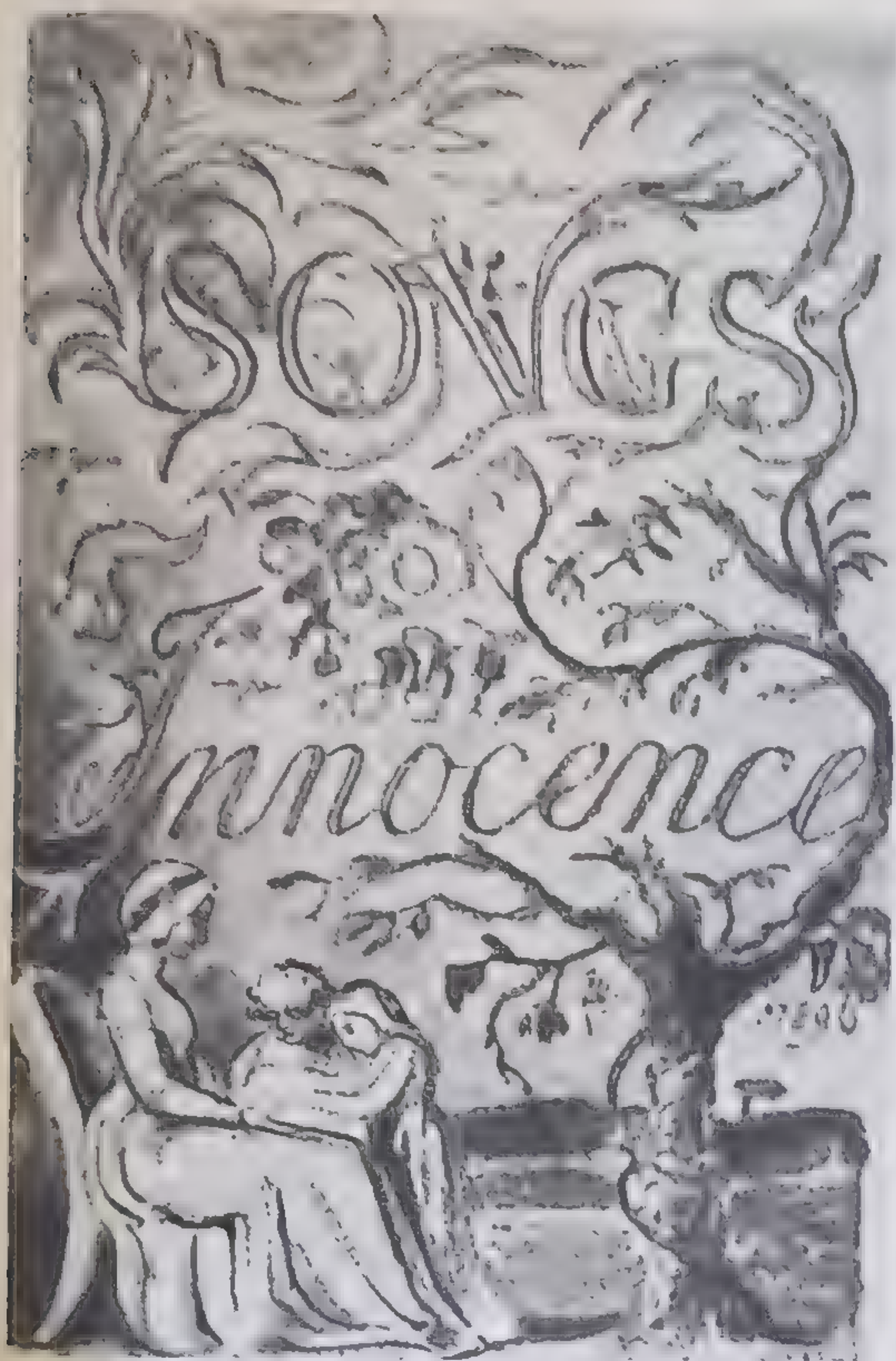




9. *Illustration 11. „A val unei copte de câră” de Ștefănescu, 1979 (II)*

10 11.

Illustrații la
„Cântecul Inocenței”, 1189



10. Pagină de titlu



11. Frontispiciu



Be sure my dear mother that you
are all the good you can be present day



*The Dog strove to attract his attention. —
He said, 'Thou wilt not leave me.'*

Published by J. B. Lippincott & Co. N. Y.

13. Cîinele încearcă să atragă
luarea-aminte a stăpînului



I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence springing from systematic reasoning: Thus Swedenborg boasts that what he writes is new: tho' it is only the Contents or Index of already published books

15-19.

Ilustrații la volumul
pentru copii
„Porțile Paradisului”, 1793

14. Nunta cerului cu iadul, 1790 (?)



15. „Vreau ! Vreau !”

16. Poarta morții



17. Frontispiciu —
„Ce e omul?“



18. „Fata mea
si eu sunt“



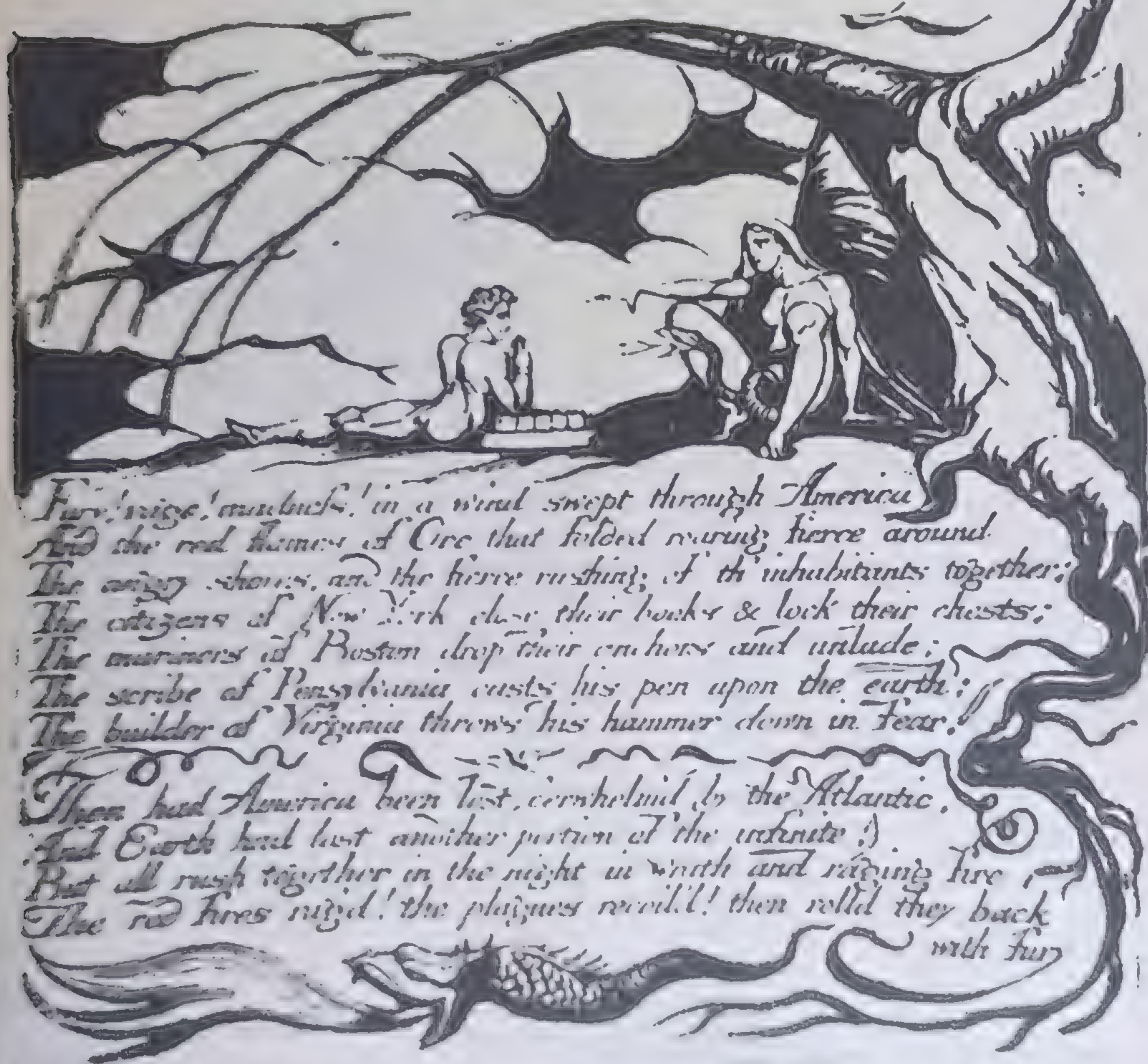
19. 123



20. *Iov*, 1793 (detaliu)



The flames stand & view the army drawn out in the sky;
 Washington Franklin Paine & Warren Allen Gates & Lee;
 They heard the voice of Albion's Angel give the thunderous command
 The plagues obedient to his voice flew forth out of their clouds
 As a storm to cut them off
 As a light cuts the tender ear when it begins to appear.
 As the hammer above, & cold & hard the earth beneath;
 As a plague wind filled with misery cuts all man & beast;
 As a sea overwhelms a land in the day of an earthquake;



Fire! rage! tumult! in a whirl swept through America
 And the red flames of Circ that folded roaring fierce around
 The angry shores, and the fierce rushing of the inhabitants together;
 The citizens of New York close their books & lock their chests;
 The mariners of Boston drop their anchors and unlade;
 The scribe of Pennsylvania casts his pen upon the earth;
 The builder of Virginia throws his hammer down in fear.

Then had America been lost, overwhelmed by the Atlantic,
 And Earth had lost another portion of the infinite!
 But all rush together in the night in wrath and raging fire,
 The red fires rage! the plagues recoil! then rolled they back
 with fury

Thus with the signal voice he wrot the terrible blare
 Of trumpet, blew a loud alarm across the Atlantic deep.
 No trumpet's answer; no reply of clarions or of fides.
 Silent the Colonies remain and refuse the loud alarm.

On those vast stately hills between America & Albion's shore:
 Now barr'd out by the Atlantic sea: call'd Atlantean hills:
 Because from their bright summits you may pass to the Golden West
 An ancient palace, archetype of mighty Empires.
 Rears its immortal pinnacles, built in the forest of God
 By Arcton the king of beauty for his stolen bride.

Here on their magic seats the thirteen Angels sat perurbid
 For clouds from the Atlantic hover o'er the solemn rock.



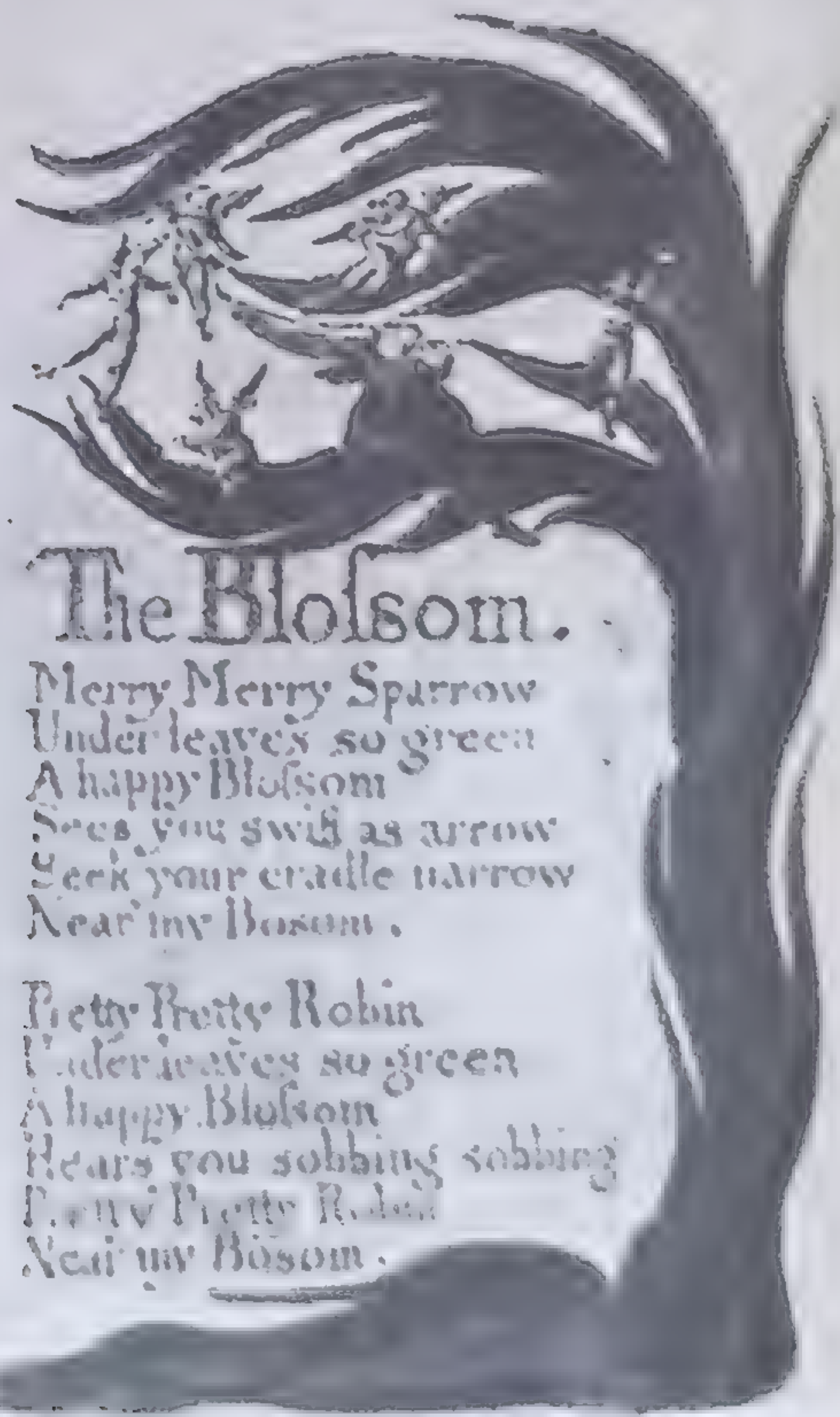
24—25.

Ilustrații la „Europa, o prorocie”, 1794



24. A-zîrlit din înălțimi





The Blossom.

Merry Merry Sparrow
Under leaves so green
A happy Blossom
Sees you swift as arrow
Seek your cradle narrow
Near my Bosom.

Pretty Pretty Robin
Under leaves so green
A happy Blossom
Hears you sobbing sobbing
Pretty Pretty Robin
Near my Bosom.

27 Ilustrație la „Cânteccele inocenței și experienței, arătând cele două stări potrivnice ale sufletului omenesc”, 1794







Swimming underwater





32 O femeie plecându-se deasupra unui sac cu sînge



33. *Un chip fără barbă, cu palmele aduse pe după cap*



14. *Conocarpus* (Palmaceae) - plant 14



35. *Carlea lui Urizen, placa 24*



36. *Idem, placa 11*



37. *Idem*, placa 13

...
... 1794-6



38. *Visul lui Thiralatha*



39. *Carlea lui Urizen,*
placa 21

40. *Ido*





41. *Crearea lui Adam*, 1795

12—46.
Din marile stampe colorate, 1795



42. *Nabucodonosor* (detaliu)



43. *Nabucodonosor*







46. *Newton*



1st hour & dreamt of change impossible
 2^d 3^d fourth affecting & distressed like himself
 4th 5th 6th 7th 8th 9th 10th 11th 12th 13th 14th 15th 16th 17th 18th 19th 20th 21th 22th 23th 24th 25th 26th 27th 28th 29th 30th 31st

1st 2^d 3^d 4th 5th 6th 7th 8th 9th 10th 11th 12th 13th 14th 15th 16th 17th 18th 19th 20th 21th 22th 23th 24th 25th 26th 27th 28th 29th 30th 31st

48. Frontispiciul „Cântecului lui Ios”, 1795



THE HISTORY OF THE LIFE OF SAMUEL JOHNSON, ESQ. BY JAMES BOSWELL, ESQ. VOL. II. 1791.



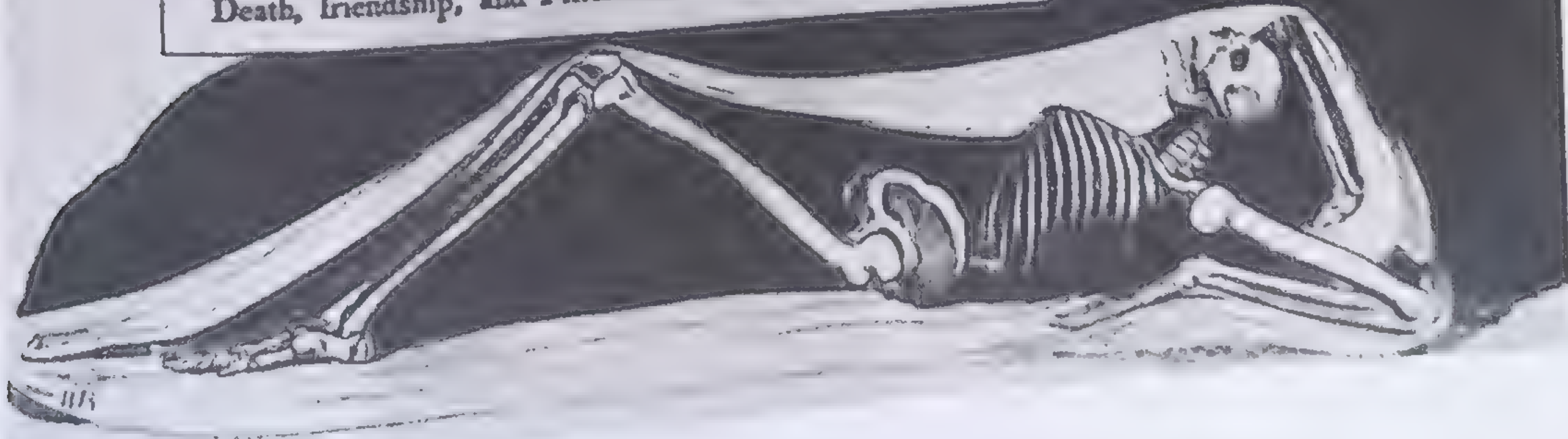
49 View of the interior of the tomb of the Virgin Mary, at Jerusalem.



50 View of the interior of the tomb of the Virgin Mary, at Jerusalem.

NIGHT THE SECOND.

"WHEN the cock crew, he wept"—smote by that eye
Which looks on me, on all: that power, who bids
This midnight centinel, with clarion shrill,
• Emblem of that which shall awake the dead,
Rouse souls from slumber into thoughts of heaven:
Shall I too weep? where then is fortitude?
And, fortitude abandon'd, where is man?
I know the terms on which he sees the light;
He that is born, is listed: life is war,
Eternal war with woe: who bears it best,
Deserves it least—on other themes I'll dwell.
LORENZO! let me turn my thoughts on thee,
And thine, on themes may profit: profit there,
Where most thy need—themes, too, the genuine growth
Of dear PHILANDER'S dust: he, thus, though dead,
May still befriend.—What themes? time's wondrous price,
Death, friendship, and PHILANDER'S final scene.





52. Detaliu din il. 53

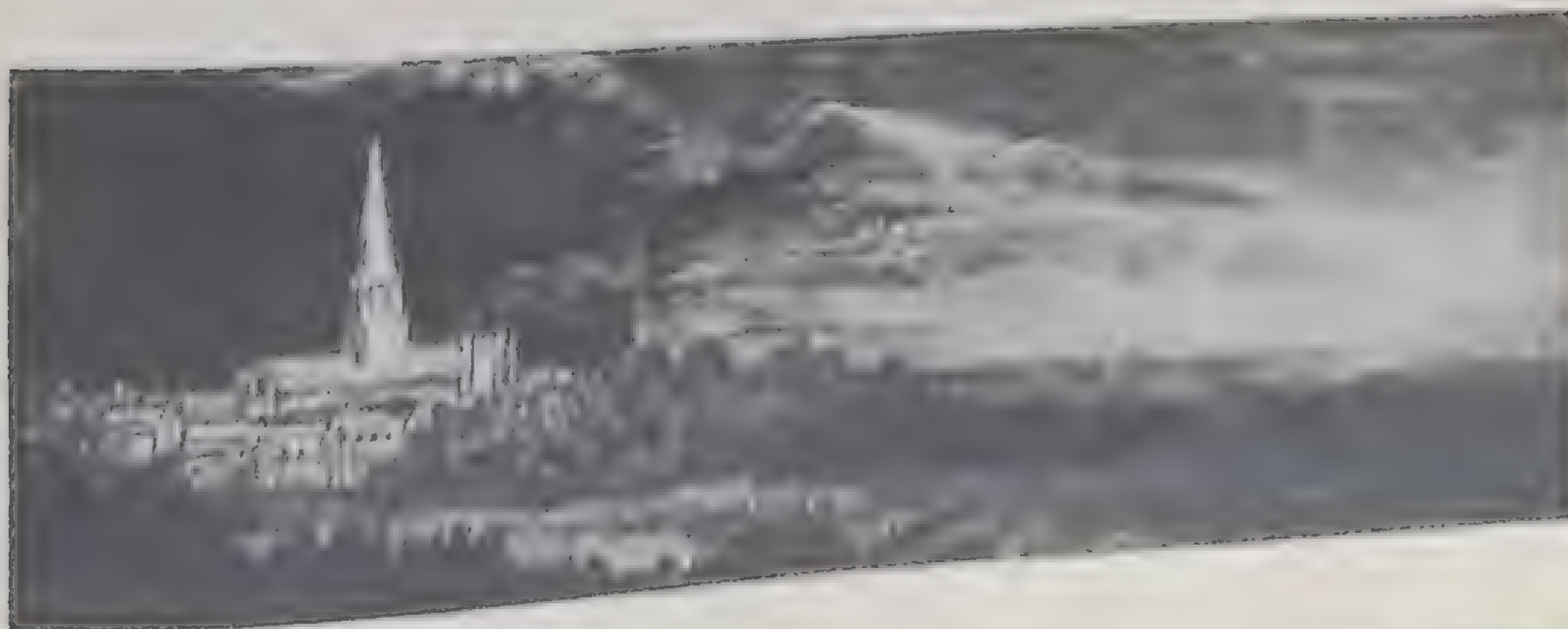


53. Reclama pentru
Fabrica de stofe Moore
& Co., c. 1907.



1. *Portrait of a person with a tiger*
 2. *Portrait of a person with a tiger*

54. *Portrait of a person with a tiger*
 55. *Portrait of a person with a tiger*





1. *Portrait of a young man*
1877

2. *Portrait of a young man*
1877







59. *Invierca sufletelor pioase*, 1806



And there was heard a great lamenting in Beulah. all the Regions
 Of Beulah were moved as the tender bowels are moved: & they said:
 Why did you take Vengeance O ye Sons of the mighty Albion?
 Destroying these Sacred Groves: Erecting these Wooden Temples
 To the Lord of Albion have done to Luvin: so they have in him
 Done to the Divine Lord & Saviour, who suffers with those that suffer.
 For not one sparrow can suffer & the whole Universe not suffer also.
 In all its Regions. & its Father & Saviour not pity and weep
 But Vengeance is the destroyer of Grace & Repentance in the bosom
 Of the Impure. in which the Divine Lamb is cruelly slain.
 Hallelujah O Lamb of God & take away the imputation of Sin
 By the Creation of Scales & the deliverance of Individuals Evermore from
 Thus wept they in Beulah over the Four Regions of Albion
 But many doubted & despaired & unpurged Sin & Righteousness
 To Individuals & not to Scales. and these Slept in Ulro.





And one stood forth from the Throng,
I feel my Spectre rising upon me! & Albion! arouse thyself!
Why dost thou thunder with frozen Spectrous wrath against us?
A Spectre is, in Giant Man; insane, and most despoiled;
Thou wilt certainly provoke my Spectre against thee in fury!
He has a Sepulcher hewn out of a Rock ready for thee;
And a Death at least thousand years long by thyself, upon
The point of his sword! if thou persistest to forbid with Laws
Our Emanations, and to attack our secret supreme delights.
So has spoke: But when he saw pale death in Albions feet,
Again he joined the Divine Body, following merciful:
While children fled more indignant, revengeful covering



The first of these is the...
 No one... to...
 The second...
 The third...
 The fourth...
 The fifth...
 The sixth...
 The seventh...
 The eighth...
 The ninth...
 The tenth...
 The eleventh...
 The twelfth...
 The thirteenth...
 The fourteenth...
 The fifteenth...
 The sixteenth...
 The seventeenth...
 The eighteenth...
 The nineteenth...
 The twentieth...
 The twenty-first...
 The twenty-second...
 The twenty-third...
 The twenty-fourth...
 The twenty-fifth...
 The twenty-sixth...
 The twenty-seventh...
 The twenty-eighth...
 The twenty-ninth...
 The thirtieth...



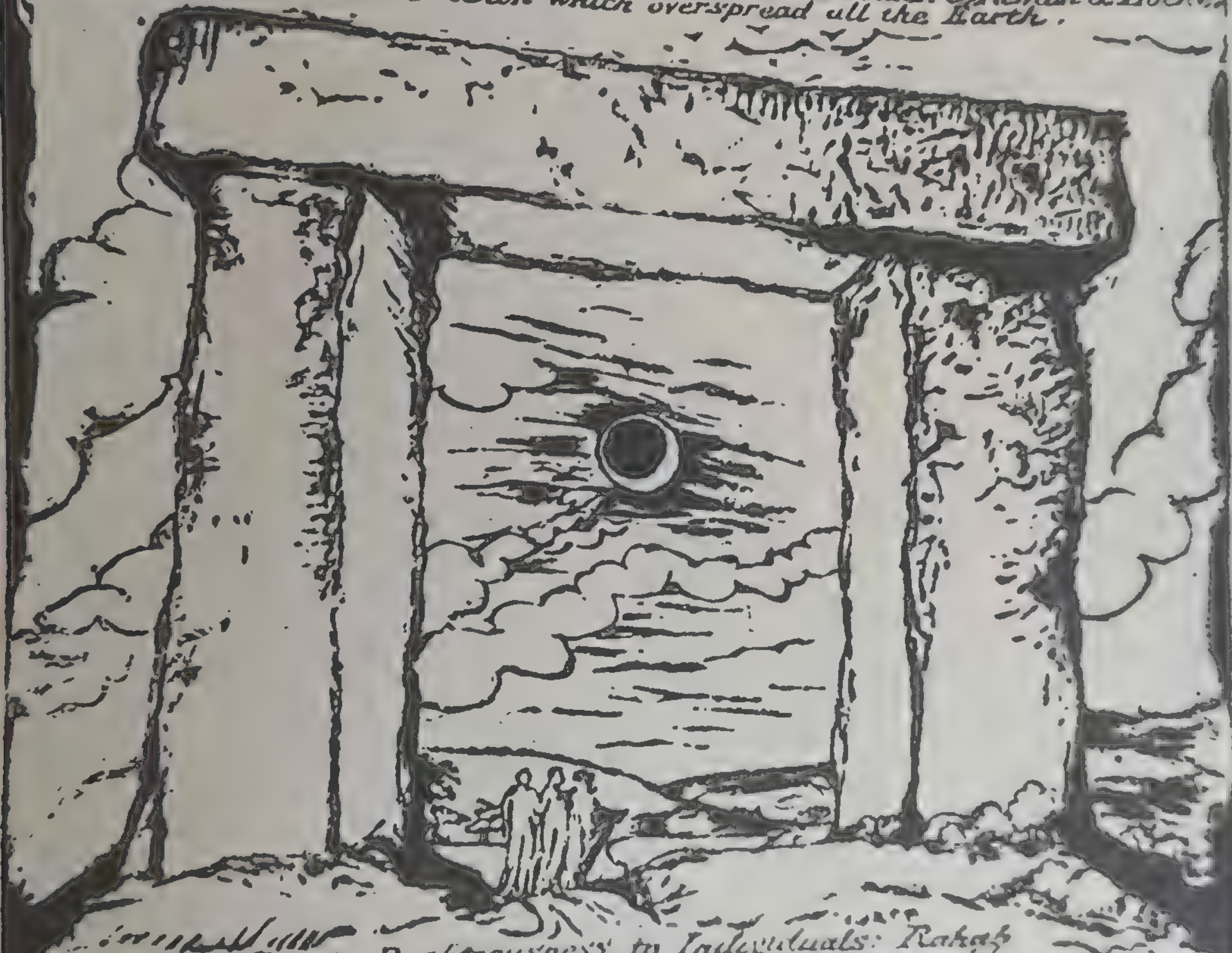
The first of these is the...
 The second...
 The third...
 The fourth...
 The fifth...
 The sixth...
 The seventh...
 The eighth...
 The ninth...
 The tenth...
 The eleventh...
 The twelfth...
 The thirteenth...
 The fourteenth...
 The fifteenth...
 The sixteenth...
 The seventeenth...
 The eighteenth...
 The nineteenth...
 The twentieth...
 The twenty-first...
 The twenty-second...
 The twenty-third...
 The twenty-fourth...
 The twenty-fifth...
 The twenty-sixth...
 The twenty-seventh...
 The twenty-eighth...
 The twenty-ninth...
 The thirtieth...

Leaning against the pillars, & his dearest rose from his skirts
 Upon the precipice he stood: ready to fall into Nan-henty.
 Los was all astonishment & terror: he trembled sitting on the Stone
 Of Iangan: but the interior of Albion's robes & sword were hidden.
 And saw his Purpores in ruins. Only the petrified surface
 He saw of the four points of Los: the women of the Purpores
 Upon the valleys of Middlesex. Los from Joke away its
 In stern defiance came from Albion's bosom, Island, Isle, Koban.
 Gwaidak, Rocky, Brertup, Spaid, Futen, Skeld, Rock, Focob.
 And are the Chuch, repaid him a golden, couch into the march.
 Hearing their Druid Patriarchal rocky, trembling from the bloody held.
 All things begin & end, in Albion's Ancient Druid Rocky, shore.)



And this the form of mighty Albion, sitting on Algon's dills
 Before the face of Albion, a mighty threatening form.
 His bosom wide & shoulders huge, overspreading wondrous
 Bear three strong sinewy Necks & turn with a terrible shade
 Three Brains in contradictory council brooding incessantly
 Neither during in put at all its councils, holding each other
 Therefore rejecting Ideas as nothing & holding all Wisdom
 To consist in the enjoyment & discontents of Ideas.
 Plotting to devour Albion's Body of Humanity & Love.

Such Form the aggregate of the Twelve Sons of Albion took; & such
 Their appearance when combined; but when by birth-pangs & loud groans
 They divide to Twelve: the key-holes & the chest dividing in pain
 Disclose a hideous orifice: thence issuing the Giant brood
 Arise as the smoke of the furnace, shaking the rocks from sea to sea.
 And there they combine into Three Forms, named Bacon & Newton & Locke.
 In the U. S. Groves of Albion which overspread all the Earth.



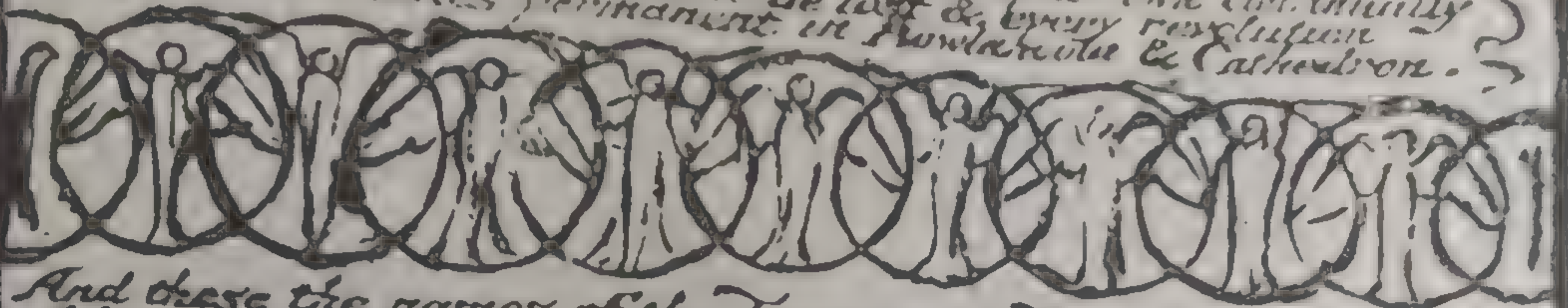
Imparting Sex & Righteousness to Individuals: Rakah
 In putting Sex & Righteousness to Individuals: Rakah
 deep within him hid: his feminine Power, unweaved
 A Three-fold Wonder: feminine: most beautiful: Three-fold
 Each within other. On her white marble & even Neck, her Heart
 Inorbid and bonified: with locks of shadowing modesty, she
 Over her beautiful female features, soft flourishing in beauty
 Brains mild, all love and all perfection: that when the lids
 Receive a kiss from Gods or Men a threefold kiss returns
 From the pressed loveliness: consuming lives of Gods & Men
 Three-fold epiphany returns: them as gold & silver in the surface
 In fires of beauty melt: the whole heaven of her bosom & loins
 Her Brain enladyrours the whole wills. O who can withstand her power
 To put in act what her Heart wills. O who can withstand her power
 Her name is Vala in Eternity: in Time her name is Rakah.

The Story Heaven all were fled from the mighty limbs of Albion

[illegible][illegible]

And Rahab Babylon the City of Sin & Death
 Bath stood upon the Seven Wks. Merlot & Blundel & Arthur
 The Cup of Rahab in his hand her Persons Twenty seven told

And all her Twenty seven Heavens now hid & now revealed
 Appear in strong day's light of Time & Space drawn out
 In shadowy part by the Eternal Prophet created evermore
 For Los in Six Thousand Years walks up & down continually
 That not one Moment of Time be lost & every resolution
 Of Space he makes permanent in Howlaton & Catheron.



And these the names of the Twenty seven Heavens & their Churches
 Adam, Seth, Enos, Cayan, Mithalulcel, Jared, Enosh,
 Methuselak, Lamech; these are the Giants mighty Hermaphrodite
 Noah, Shem, Arphaxad, Lamech the Second, Siffon, Haber
 Peleg, Reu, Seruf, Nator, Terah these are the Female Males;
 A Male within a Female hid as in an Ark & Curtains
 Abraham, Moses, Solomon, Paul, Constantine, Charlemaine
 Luther, these Seven are the Male Females; the Dragon Forms
 the Female hid within a Male; thus Rahab is revealed
 Mystery Babylon the Great; the Communion of Desolation
 Religion hid in War; a Dragon red & hidden Harlot
 But Jesus breaking thro' the Central Zones of Death & Hell
 Opens Eternity in Time & Space, triumphant in Mercy
 Thus are the Heavens forged by Los within the Mordant Shell
 And where Luther ends Adam begins again in Eternal Circle
 To awake the Prisoners of Death; to bring Albion again
 With Luwak into light eternal, in his eternal city.
 But now the Starry Heavens are fled from the mighty limbs of Al-
 -ben



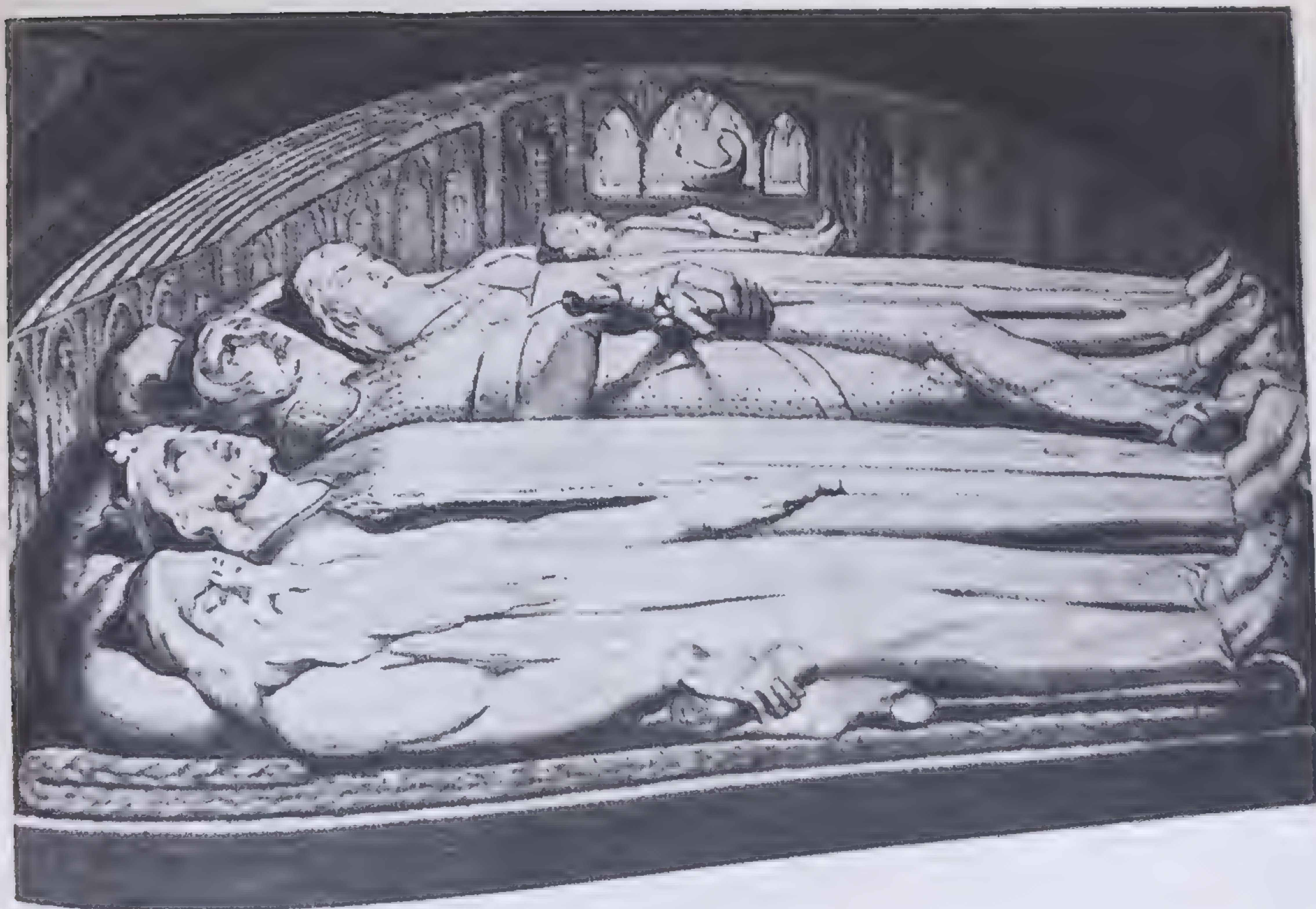




69. Ilustrație la „Milton, poem în două cărți”, 1804

70—71

Ilustrații la „Mormântul” lui Robert Blair, 1803



70. Sfetnic, rege, războinic, mamă și copil în mormânt.

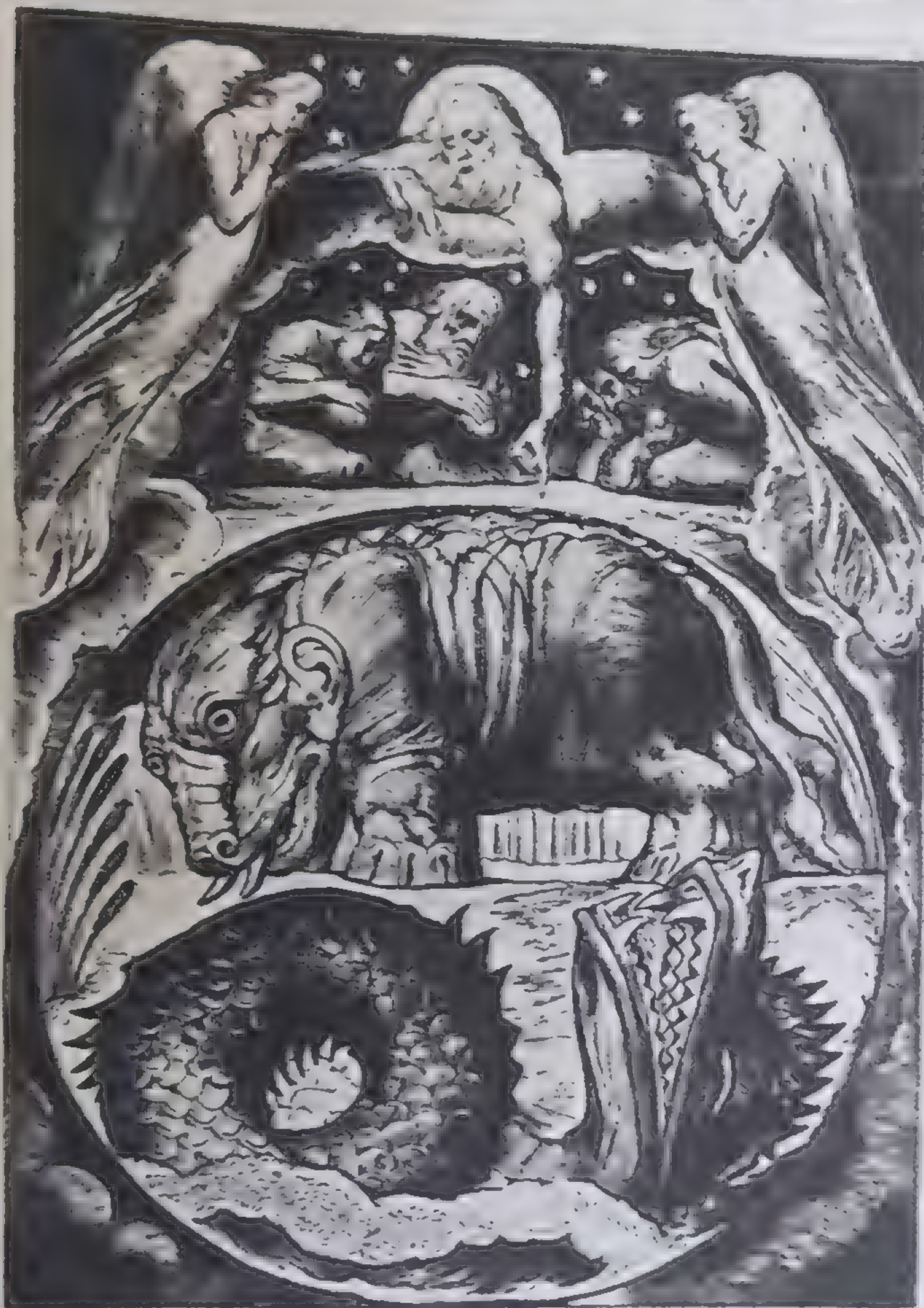




72. *Comus* 1812 (')

Can any understand the secret of the Cloud:
the noise of his Tabernacle

Also by watering he wettereth the thide cloud
He scattereth the bright cloud also it is turned



Of Behemoth he saith He is the chief of the ways of God
Of Leviathan he saith, He is King over all the Children of Pride

Behold now Behemoth which I made with thee

London: Published by the Author, at the ...



75 *Peterini spre Canterbury,*
1810



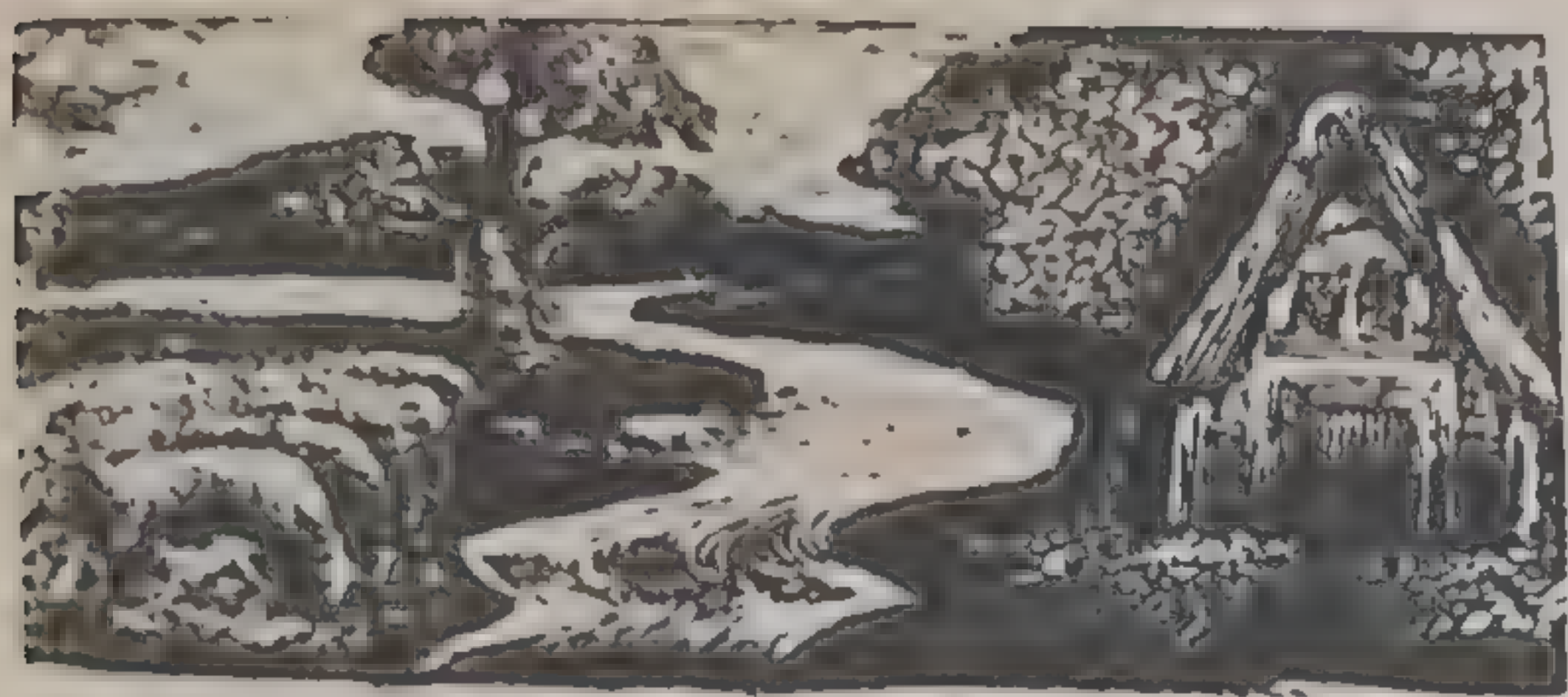


76. *Henry Sally*, c. 1811
Henry Sally

76. *Henry Sally*, c. 1811
 1811

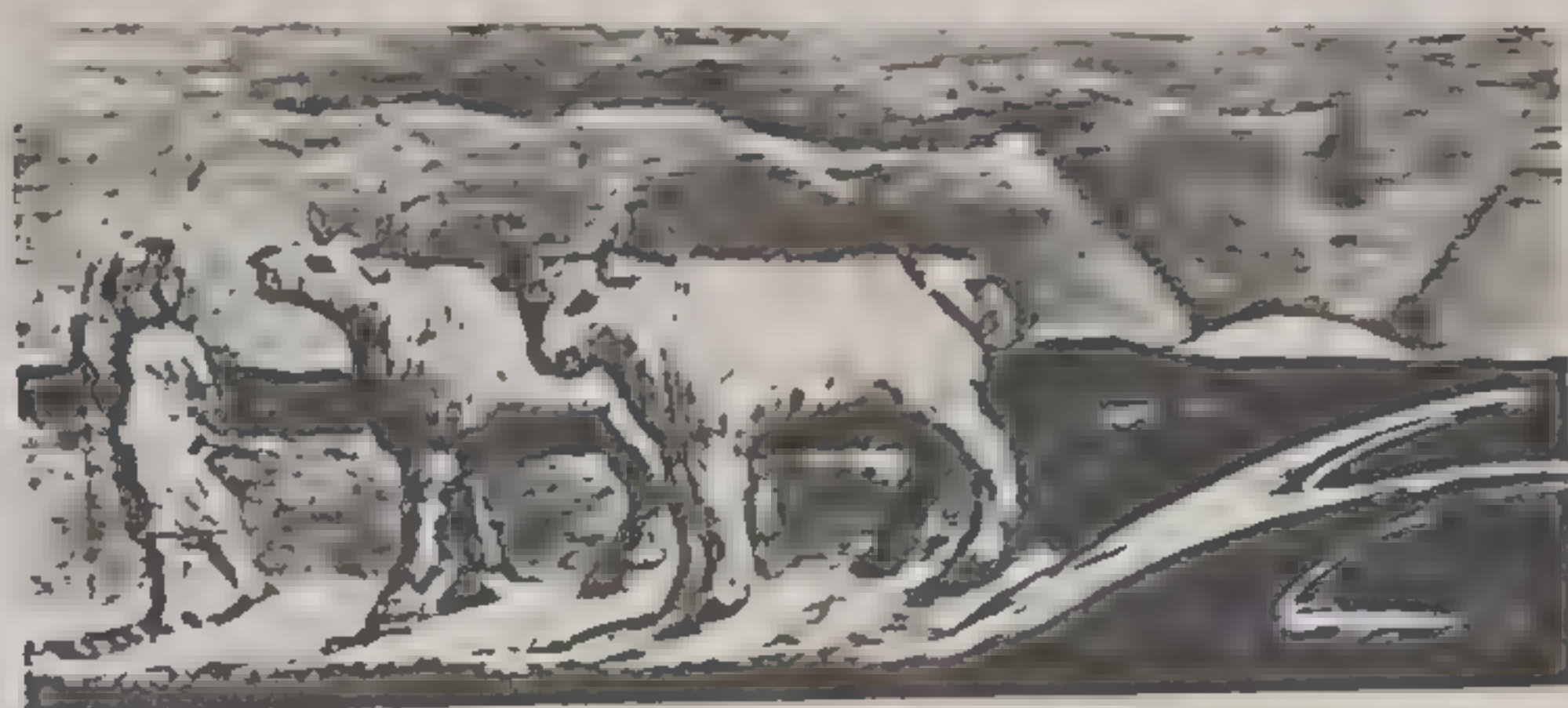


77. *Strigoiul unui puce*, c. 1820



78—79.

Ilustrații la „Bucolicele” lui Virgiliu, 1821



80 Bucolicele, 1816

81—88.

Ilustrații la „Divina Comedie” a lui Dante (neterminate), 1827



81. Cercul calpuzanilor (detaliu)



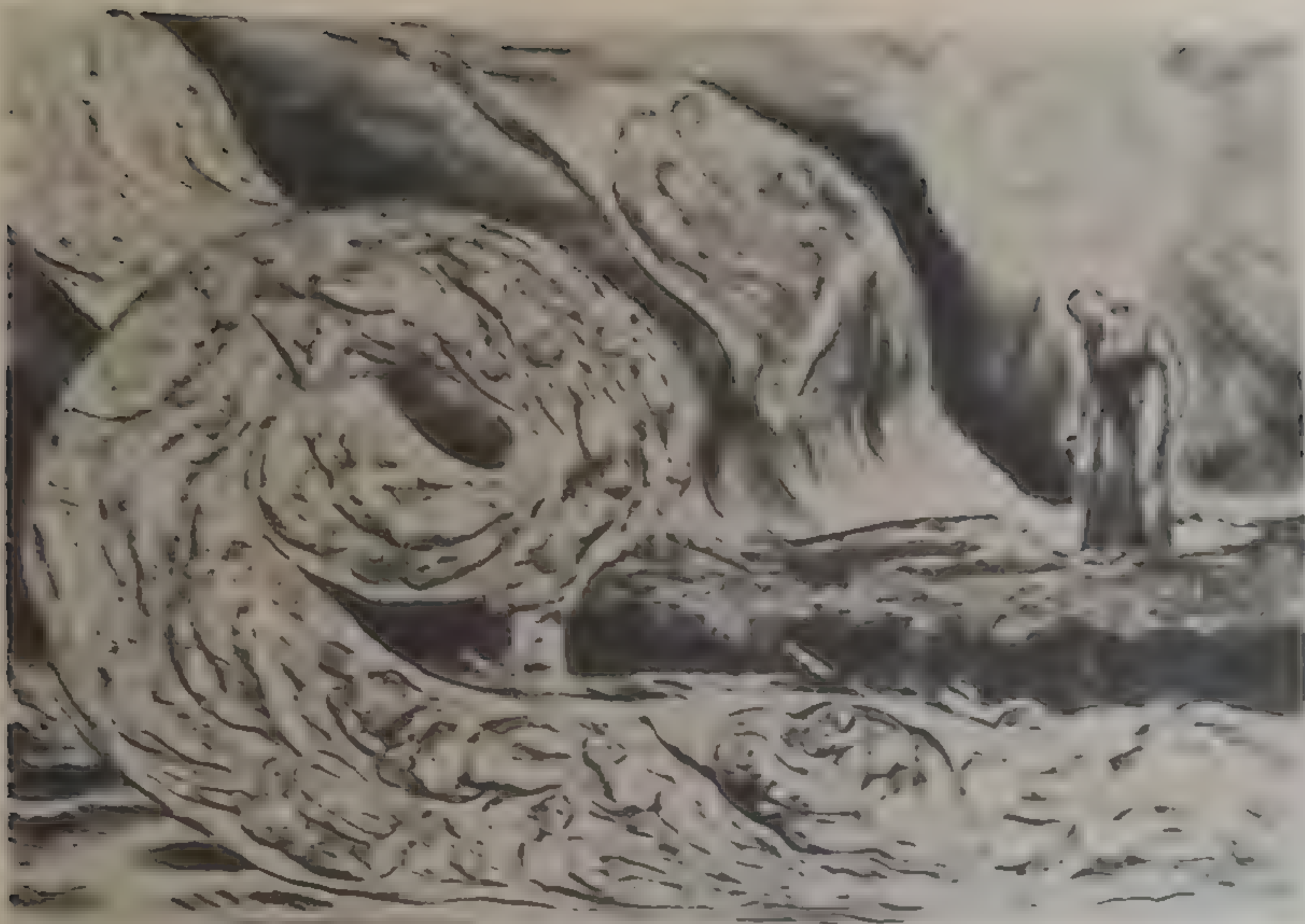
82. *Scene in Virginia as depicted in Indian*



83. *Cercul calpuzantlor*



84. Cercul desfrinașilor (detaliu)



81. (Continued from page 80)

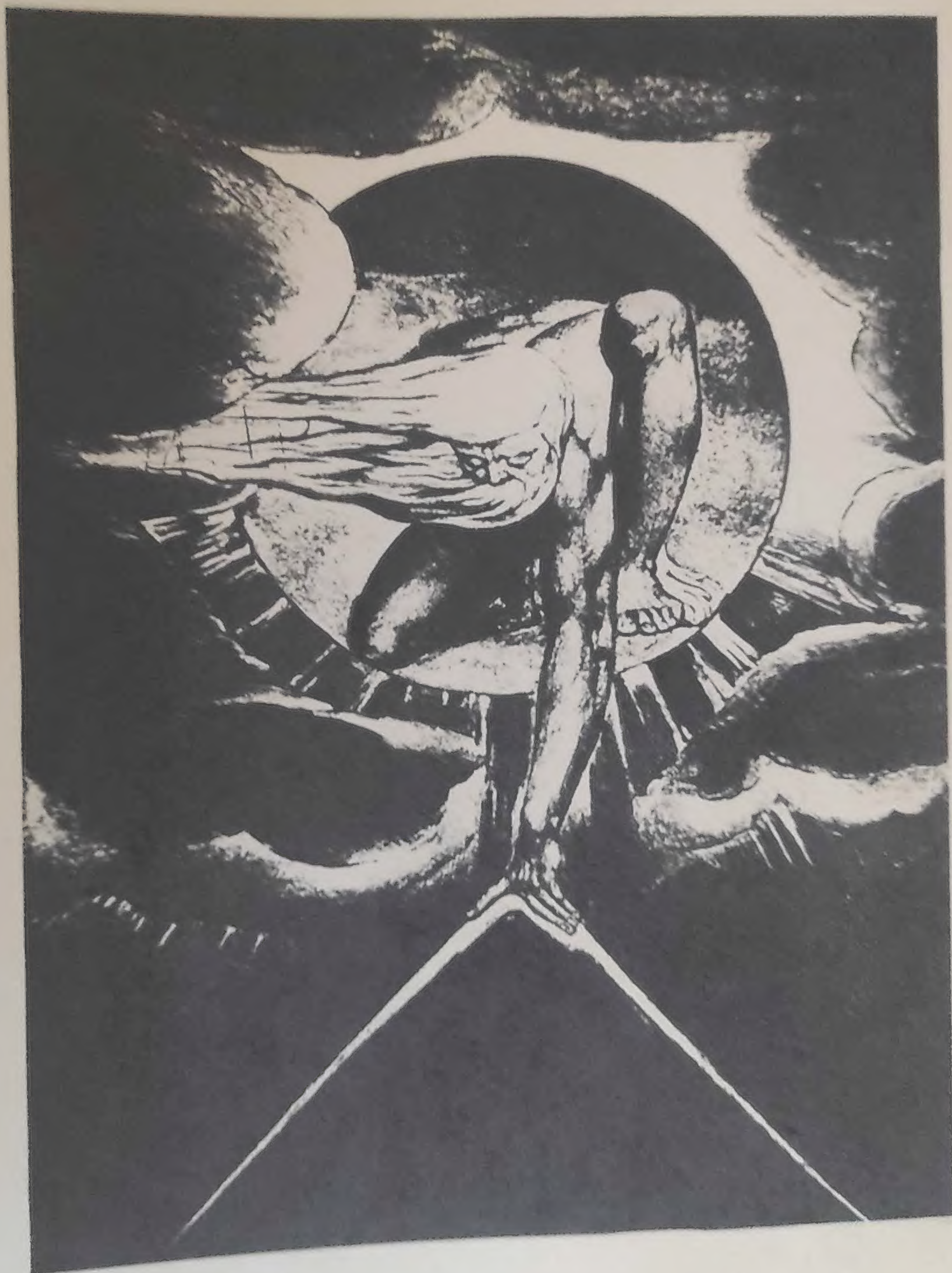
85. Entrance to cave in the
20. (Continued)





87. Papă simoniac

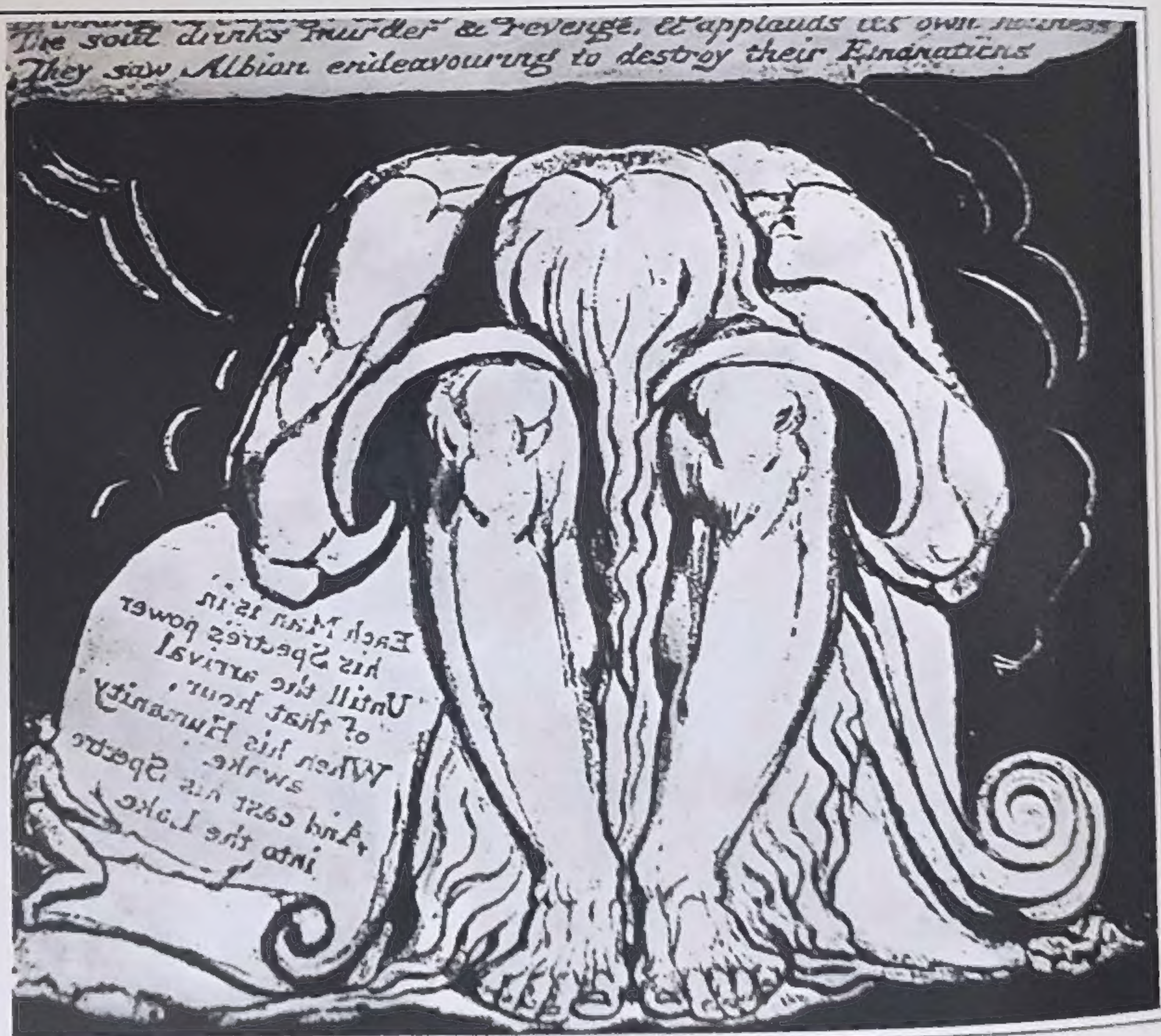




13

GRAFICA LUI WILLIAM BLAKE

LEI 41



EDITURA MERIDIANE